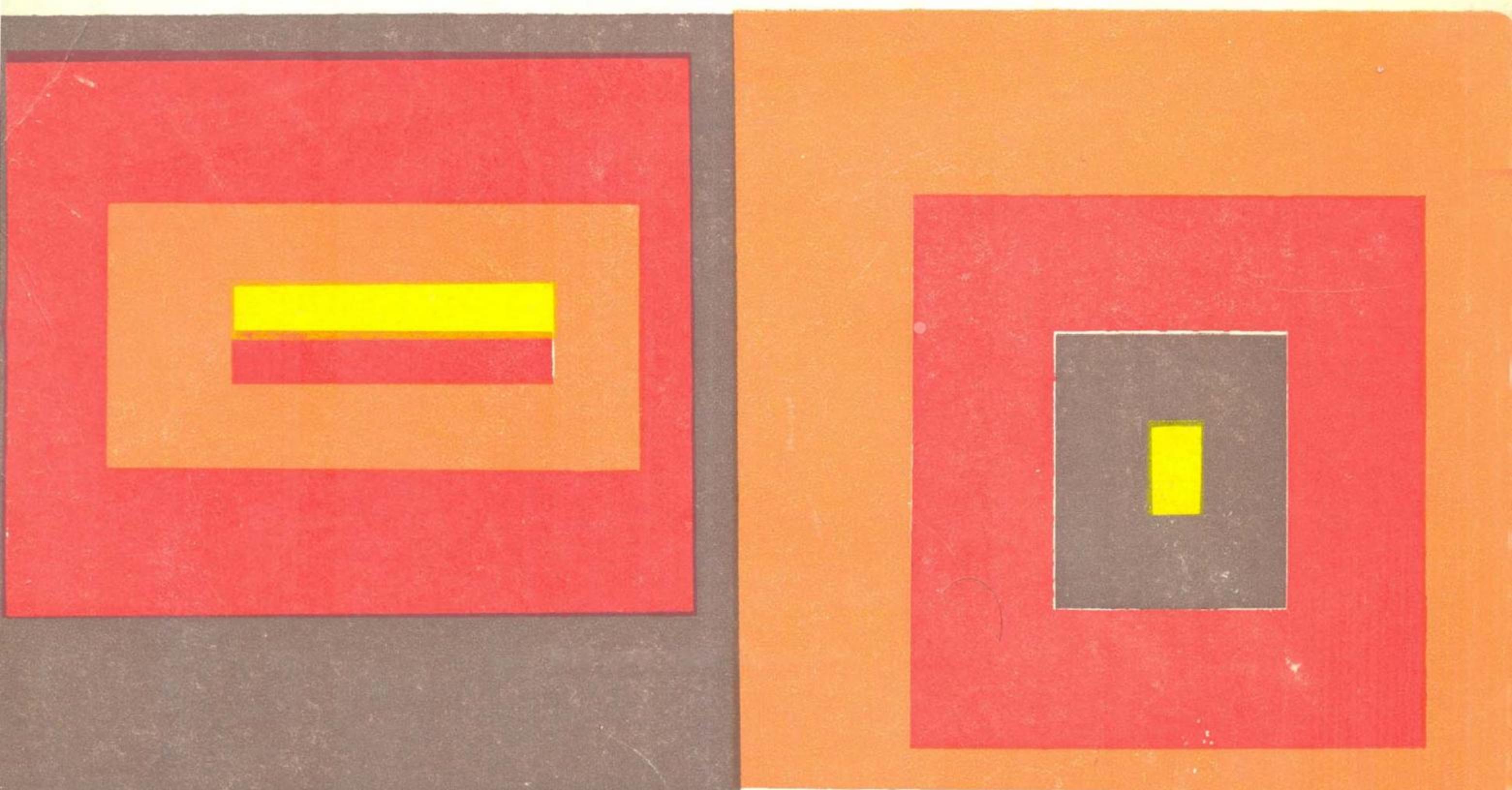


الادب الجنبي

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق



الادب الجنوبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق

السنة الثالثة - العدد الرابع - نيسان ١٩٧٧

المدير المسؤول : حافظ الجمال
رئيس التحرير : د. أحمد سليمان الأحمد

هيئة التحرير :

- د. ابراهيم كيلاني
- د. حسام الخطيب
- د. نايف بلوز

الادارة، اتحاد الكتاب العرب - دمشق - شارع مرشد الخاطر
هاتف .. ٤٤٦٧ - المراسلات باسم رئاسة التحرير من ب .. ٣٩٣ - دمشق



تنويه

- جميع المراسلات تكون باسم رئيس التحرير .
- تتوجه رئاسة التحرير الى الأدباء والمت�رجمين في الوطن العربي لتزويدها بمواد مترجمة من الأدب العالمي في مجالات القصة والشعر والمسرحية والنقد والبحث الأدبي ، وتقديم أو تلخيص الكتب ذات الشهرة والفائدة الفنية والفكيرية .
- ويُرجى من الأساتذة الذين يرسلون المواد المترجمة أن يرفقوها بالأصل ، من آية لغة كانت ، أو الاشارة الى مرجعها اذا كان مشهوراً . وتعتذر الادارة عن اعادة هذه المواد سواء نشرت او لم تنشر .

الشاعر الإيطالي نيينو موتسيولي

بقلم : د . عيسى الناعوري

مؤتمري البندقية وباليرمو للدراسات الإيطالية/العربية ، اللذين عقدا في النصف الثاني من شهر تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٧٦ ، أتيح لي أن أعرف الشاعر والنائب البرلماني الإيطالي ، الصقلي ، نينو موتسيولي - و «نيينو» هو تصغير «أنطونيو» - وان المس في حديثه المرح الطلق شاعرية فياضة ، تتغنى من ثقافة واسعة ، ومن وطنية صادقة ، تعيش مع حياة الجزيرة الصقلية ، وحياة الفلاحين الصقليين المجاهدة بعناء ومرارة من أجل العيش والحرية .

وفي باليرمو أهدى إليَّ موتسيولي ثلاثة من كتبه الشعرية : اثنان منها بالإيطالية ، والثالث ترجمات باللغة الفرنسية من قصائد الكتابين الإيطاليين وسواهما . أما الكتابان الإيطاليان فعنوان أحدهما (باب الصمت La porta del silenzio) وقد صدرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٧٢ ، والطبعة الثانية سنة ١٩٧٥ وعنوان الثاني (في بلد الناس Nel paese degli uomini) وقد صدرت الطبعة الأولى منه سنة ١٩٧٤ ، والثانية سنة ١٩٧٥ كذلك . وأما الكتاب الفرنسي فعنوانه (لغز كل يوم L'enigme de toujours) وقد

ترجمه الى الفرنسية (Solange De Bressieux) وصدر في باريس سنة ١٩٧٦ .

ويشتمل كتاب (باب الصمت) على ٤٦ قصيدة ، موزعة على مجموعتين : تحمل الاولى منها عنوان (دعوة الى ارضي - Invito alla mia terra) والثانية عنوان (دعوة الى سماواتي - Invito ai miei cieli) ويليهما تعقيب نثري للشاعر نفسه ، يتحدث فيه على شعره ، وعلى اتجاهه الشعري ، ومفهومه للشعر . وفي الكتاب مقدمتان : الاولى للكاتب الايطالي (غوليلمو لو كورتسيو - Guglielmo Lo Curzio) والثانية للناقد الايطالي (جوفاني كبوتسو - Giovanni Cappuzzo .

ويشتمل الكتاب الثاني (في بلد الناس) على مقدمة للكاتب (فيتوريو فيتوريو - Vittorio Vettori) وعلى ٤١ قصيدة ، ثم يلي ذلك تعقيب بقلم (جوفاني كبوتسو) المذكور سابقاً .

والى جانب الكتب الشعرية الثلاثة اهدى الي الشاعر عدداً من مجلة (لقاءات جنوبية - Incontri Meridionali) صادراً سنة ١٩٧٥ ، وهو عدد مخصص بأكمله لدراسة شعر موتسيولي وحياته . وليس من السهل تخصيص عدد كامل من مجلة لدراسة حياة شاعر حي وشعره لولا تقدير المجلة والقائمين عليها للشاعر وشعره . وقد اشتراك في هذا العدد عشرة من الكتاب والنقاد الايطاليين ،تناول كل منهم جانباً من شاعرية موتسيولي ، ومن اتجاهاته الفنية . كما ضم العدد قصائد مختلفة للشاعر بين المقالات والدراسات العديدة .

ولا بد من تعريف قصير بالشاعر موتسيولي :

ولد الشاعر في صقلية في الثاني من شهر آذار سنة ١٩٢٢ ، ودرس في الجامعة متخصصاً بالتاريخ والفلسفة . ثم عمل في الصحافة والنشر . وهواليوم رئيس المعهد الاقليمي لتمويل الصناعات الصقلية ، ورئيس المركز الثقافي المتوسطي ، في مدينة باليرمو ، عاصمة جزيرة صقلية . ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية عمل في الحقل النقابي ، فكان بين القادة النقابيين ، وكان سكرتيراً اقليمياً

لاتحاد نقابات العمال الإيطالي ، واتحاد النقابات في باليرمو . واشتغل في الحقل السياسي ، فكان مستشاراً وطنياً في الحزب الديمقراطي المسيحي ، وانتخب سنة ١٩٦١ مستشاراً لبلدية باليرمو ، ثم مديرًا في البلدية للتضامن الاجتماعي ، ومديراً للتعليم ، ثم رئيساً لمثلي الحزب الديمقراطي المسيحي في البلدية .

وفي سنة ١٩٦٣ انتخب نائباً في البرلمان الإقليمي الصقلي ، ثم أعيد انتخابه عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧١ ، وعهد إليه بمهام ذات أهمية كبيرة .

وفي عام ١٩٧٥ استقال من البرلمان ليشغل منصب رئيس المعهد الإقليمي لتمويل الصناعات الصقلية .

وخلال أعماله ومناصبه الكبيرة المتعددة ، عمل أيضاً استاذًا مساعداً لدراسة الكتب القديمة في كلية الآداب في جامعة باليرمو ، وأستاذًا للعلاقات العامة في معهد الصحافة في الجامعة عينها ، مدة ١٥ سنة ، كما درس علم التربية أكثر من عشر سنوات .

وفي حقل التأليف ظهر له أكثر من عشرة كتب في التربية ، وثلاثة كتب في الاقتصاد وعلم الاجتماع ، وفي علم النفس التجريبي ، وال العلاقات العامة .

وأما في الشعر فقد صدرت له أربع مجموعات ، منها الكتابان اللذان ذكرناهما آنفاً ، وكتابان آخران هما :

١ - لا يستطيع أحد أن يعمل في الوقت المناسب Nessuno fa in tempo

وقد صدر سنة ١٩٧٠

٢ - صقلية لها شكل القلب La Sicilia ha la forma di cuore

وقد صدر سنة ١٩٧٦

كما فاز الشاعر بالعديد من الجوائز الأدبية على شعره ، وترجم العديد من قصائده إلى الفرنسية ، وال مجرية ، واليونانية ، والإنكليزية .

قبل أن أدخل في دراسة شعر موتشيولي ، أود أن أشير إلى تعقيب له في ختام مجموعته (باب الصمت) يقول فيه :

« لماذا أكتب ؟ ابني أسأل نفسي هذا السؤال ، وكأنني أتساءل لماذا التزامي كانسان ؟ » .

وهو يؤمن بأن الوجود أو عدم الوجود يتلخص كله في سؤال مباشر ، هو : « كيف يكون الإنسان إنساناً » فيقول : « ان طريقي في الوجود هي أيضاً في هذا الأسلوب من البحث عن السبب ، والتعبير عنه بهذه الإشارات السوداء التي أخطها على الورق الأبيض ، توكيدا « لأننا » الحيوي في الفراغ الهائل من الفضاء الأبيض المحيط بنا . الواقع أن هذا هو أيضاً أسلوب للتعلق بالحياة في أصدق ما فيها وأعمقه : الـ « نحن » ، الروح ، المقدرة على الخلق ... » .

ويقول أيضاً : « إن « لأننا » الأرضي مني لا يقنع بالارض ، بل يريد شيئاً أكثر ، وهذا وحده ، ولا شيء سواه ، يمكن أن يكون وجودي » .

واما عن شعره فيقول :

« خلف كل صورة شعرية فضاء ، يملأه القارئ بذوقه الخاص ، وفقاً للأصوات التي توقفها فيه القصيدة ، مثلما تستدعي الموجة الموجة في البحر . وهذا ما أدعوه بالقطبية المزدوجة للتعبير الشعري ، الذي يعرف الشعر الحقيقي كيف يخلق في موضع علوي ، يتجلّى فيه للإنسان بعد ”ثالث في رؤية كلية ودينامية“ .

ويقول أيضاً :

« إن الشعر يمكن أن يكون وسيلة لدعوتنا إلى إنسانية الإنسان ... والكتابة تعني التزاماً بأن نكتب باعتبارنا الإنساني لا الأدبي ... والالتزام بالكتابة يعني أن يشارك الإنسان بدمه ولحمه ، وبكل نفسه ، في حياة الناس ... » .

* * * *

هذه المقتطفات من تعريف الشاعر نينو موتسيولي للشعر ، ولشعره خاصة ، كان لا بد من أن أوردها هنا لكي نرى بعدئذ هل التزم الشاعر حقاً بهذا التعريف الانساني للشعر في قصائده ؟

ولننظر الآن في بعض ما قاله فيه النقاد الإيطاليون .

يقول الناقد فرانشيسكو غريسي - Francesco Grisi في مقال له في مجلة (لقاءات جنوبية) التي ذكرتها في ما تقدم ، بعنوان (نينو موتسيولي : الانسان والشاعر - Nino Muccioli : Uomo e poeta) .

« ولد موتسيولي في صقلية . ومن كان صقلياً فهو ابن امه الارض .. وكان موتسيولي منظماً اجتماعياً . وهذه التجربة تجد في شعره موضوع اهتمامها الاجتماعي ، وهو البحث عن الحرية والعدالة . والعدالة دائماً هي الامل الذي لا يبلغ الى غايته .. ولكن اذا كانت بطاقة حياة موتسيولي تعنيه وحده – انساناً وشاعراً – فعلها هي أيضاً حكايتنا نحن كذلك ، فنحن هناك في مجموعاته الشعرية » .

ويقول الناقد جوفاني كبوتسو في مقدمته لكتاب (باب الصمت) : « ان الحزن الداخلي الذي يرسم على وجه الفلاح ، ليسجل عناء الطويل ، يجد في موتسيولي الشادي المخلص الذي يلام بفعالية تامة بين العنصر التصويري ، والصوت القوي في قلقه ، وأحياناً في سخريته ... وهكذا يجيء الشعر صورة للحقيقة ، تعمل فيه الحقيقة نفسها كشعور ، وكتعبير ، كفناء ، وكaimان ، كما يقول ت . س . ايليوت » .

ويضيف كبوتسو قائلاً :

« وهكذا لا تعود صقلية مجرد « بيوت بيضاء » أو « نساء سود » أو أيدي أناس معروفة ومعوجة كزيتونة عربية أمام هوج الرياح » ، بل تصبّع « معاناة من أجل العيش » .

بهذه المقتطفات من أقوال موتسيولي نفسه ومن اقوال ناقدى شعره ، نستطيع الان ان نحدد المفاهيم والاتجاهات الشعرية التي ينطلق عبرها الشاعر في مجموعاته الشعرية . ونحاول الان ان نبحث عن مدى التزام الشاعر بانسانيته ، ومدى شعوره بهذه الانسانية الباحثة عن الحرية والعدالة في قصائده . وأول ما نلاحظه عندما نقرأ القصائد الجديدة التي تضمها مجموعاته

الشعريتان (باب الصمت) و (في بلد الناس) - وانا لم أطلع بعد على سواهما - ان الشاعر شديد الالتصاق بمبادئ الحرية والعدالة ، وبالارض الصقلية ، وبال فلاحين الصقليين المكافحين في أقصى الظروف من اجل لقمة العيش ، ومن اجل الخبز الاسود المر . ونلاحظ كذلك ان الكثير من قصائده يدور على التعلق بارادة الحياة ، وعلى الكفاح المستمر لاجل البقاء .

ولعل هذه العناوين كلها هي المحاور الاساسية التي يدور عليها شعر موتسيولي ، حتى ليكاد القارئ يتوجه أن موضوعات الشاعر محدودة ضمن اطار صغير . غير أن الحقيقة هي أن هذه الموضوعات المحدودة في الظاهر ، هي الحياة الواسعة بمعانيها العريضة . وماذا تكون الحياة اذا خلت من : (ارادة الحياة ، ومعاناة الكفاح لاجل البقاء ، والبحث عن الحرية والعدالة ، والت兀ق بالارض والوطن) .

من تعلق الشاعر بجزيرته ذات الطبيعة القاسية ، قوله في قصيدة عنوانها « **أيتها الجزر** » :

أيتها الجزر ،
أنت وحدك
دائماً
في نفسي
كأنك الوحيدة .

* * *

يا عين البحر الحية
ويا وحدة الشمس
ورفيقة حبي الأبدى
يا صقلية !

ويقول في حياة الفلاحين الصقليين العنيفة والعنيفة معا ، من قصيدة عنوانها « **الفلاحون** » :

أنا أعرف صمت
ال فلاحين العاكفين على التعب
يُمْوِّجون العبوب من الفجر حتى الغروب .
أنا أعرف الأرض القاسية ،
الأرض ذات البشر
مثل راحات أيديهم .
أتدرى ؟ انهم أشبه بالصبار ،
كلهم أشواك مزهرة .
• • •

الجسم ثابت لا يتحرك
كجذع زيتونة ،
والإيدي متقوسة كالاغصان
تمسح العرق ، المالح
كانه دموع الجنوب القاصي ،
دموع الفلاحين . . .

ونحن نلاحظ هنا عبارة الشاعر ، وطريقة بنائه للقصيدة ، وكيف يتلاعب بالصور ، فيترك خلفها فراغات – كما حدثنا هو في تعريفه لبناء القصيدة عنده – لكي يفسح للقارئ المتذوق أن يكمل الصورة بما توحى به إليه ، ومما تشحنه به نفسه من معان . ومثل هذا نجده في كل قصائد تقريريا . فهو في قصيدة « أيتها الجزيرة » يقول ، مثلا ، « أنت تعررين نجوم الظلال » . . . فما هي (نجوم الظلال) هذه ؟ وكيف تعرّيها صقلية ؟ وما هي (عين البحر الحية) وما هي (وحدة الشمس) في الأبيات التي أوردنها هننا من تلك القصيدة ؟ كل هذه صور ملأى بالاحاسيس ، تمتلىء بها نفس القارئ ، وتوحي إليه بتلوين الصور الشعرية حسبما تقتضيه من الوان .

وكذلك نلاحظ ارتباط الشاعر بحب « الجزيرة » رفيقة حبه الأبدى » ،

وهو حب يعبر عنه الشاعر في العديد من قصائده؛ ولم أترجم منه مع هذه الدراسة غير القليل ، الذي يعني عن الكثير ، للدلالة على تعلق الشاعر بأرضه : بجزيرته ، وبأناسها .

أما تصويره لقصوة الحياة ، وقصوة الطبيعة في صقلية ، فليس بجديد على من يعرفون أدب صقلية ، وما يزخر به من صور هذه القسوة العنيفة ، ومن صور عناد الفلاح الصقلية في كفاحه مع الطبيعة ، ومع الناس الآخرين . لقدقرأنا ما هو أكثر منه سواداً في رواية (الفهد - Il Gattopardo) للكاتب الصقلية (جوزيبي تومازي دي لامبيدوزا - Giuseppe Tom. Di Lampedusa) حيث يقول بلسان الأمير فابريتسيو ، بطل الرواية ، مخاطباً الضابط الشمالي شيفالييه :

« ... هذا المناخ الذي يرهقنا ستة أشهر متواصلة بحرارة تبلغ أربعين درجة . احسبها يا شيفالييه ، احسبها : مايو ، يونيو ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ، أكتوبر ... ست مرات ثلاثون يوم شمس ملتهبة الحرارة فوق الرؤوس . ان صيفنا الطويل هذا شبيه في تجهمه بالشتاء الروسي ، ولكننا نخرج من مقاومته بأقل من حظ الروس في النجاح . أنت لم تعرفه بعد ، ولكن من الممكن أن يقال ان السماء عندنا تنزلُ ثلجاً من نار ، كما كانت تفعل بالمدن الملعونة في التوراة . وفي كل شهر من هذه الاشهر ، لو شاء الصقلي أن يستغل حقاً ، لاستنفد قوة ثلاثة أشخاص . ثم تأتي قضية الماء المفقود ، أو الذي لا بد من نقله من أماكن بعيدة ، بحيث يكون ثمن القطرة منه قطرة عرق . ثم تجيء الامطار أيضاً ، وهي دائماً عاصفة ، تدفع السيلول الجافة الى الجنون ، فتغرق البهائم والأدميين في المكان عينه الذي كان فيه الأدميون والبهائم يموتون قبل أسبوعين من الظلام . هذا العنف في المكان ، وهذه القسوة في المناخ ، وهذا التوتر المستمر في كل وجهة ، وهذه الآثار الباقية لنا من الماضي أيضاً ، وكلها عظيمة ولكنها غير مفهومة ، لأنها لم تشيد بآيديينا ، والتي تنتصب من حولنا كأشباح صماء رائعة الجمال ؛ وكل هذه الحكومات والدول التي نزلت على شواطئنا مدججة بالسلاح ، لا ندرى من أي

الجهات ، فلقيت خدمة سريعة ، وكراهية سريعة أيضا ، ولكنها بقيت غير مفهومة ، ولم تفصح عن نفسها بغير الأعمال الفنية التي لا تفهم أسرارها ، وبغير الجباية الدقيقة المتينة لأموالنا ، التي لا تثبت أن تنفق في أماكن أخرى ، كل هذه الاشياء هي التي صنعت طبائنا ، فظللت خاضعة لعتميات خارجية ، الى جانب العماقة المريعة

وأسوأ من هذا وأقسى وأشد مرارة ما نقرأ في أعمال (جوفاني فيرغا - Giov. Verga الروائية ، بشكل خاص ، عن قسوة طبيعة صقلية ، وأكثر من الطبيعة قسوة (الاسياد) : الاقطاعيين ، والأغنياء ، والحاكمين ، والملقين - النواب ، والمحامون بشكل خاص ، ومعهم رجال الدين - وكذلك تصويره للشقاء الذي لا يظل معه لل فلاح أمل في بصيص من النور في كفاحه الدائم البائس من أجل العيش .

ومثله أيضا ما في رواية (نواب الملوك - Vicere' I) للروائي (دي Roberto Conversazione in Sicilia) ورواية De Vittorini Elio وفي شعر (سلفاتورة للروائي ايليو فيتوريني Salvatore Quasimodo - كوازيمودو) ابن صقلية الفائز بجائزة نobel سنة ١٩٥٩ ، وفي العديد من أعمال (Luigi Pirandello) لوبيجي بيرانديلو القصصية والروائية والمسرحية . كل هؤلاء وغيرهم وصفوا الحياة الصقلية بملء المرارة وبملء العطف على كفاح الصقلين من أجل لقمة العيش ، وكلهم من أبناء الجزيرة ، وقد عانوا فيها المرارة حتى اضطروا الى تركها - كأغلب الادباء من أبنائها - الى الشمال بعثا عن العمل والعيش و مجالات التأليف والنشر .

ومثل هؤلاء شاعرنا نينو موتسيولي ، ولكنه يختلف عنهم في شيء أساسي : وهو البقاء في الجزيرة ، والشعور الكامل مع الفلاح الصقلبي في كفاحه وألامه وعنانه ؛ فكانه هو نفسه الذي يحمل الفأس ليكسر بها الصخور ، وهو الذي يستنبط الارض الجافة ، ولا يجد الا الكفاف اليسير من العيش . انه يكتب الشعر

ليعبر عن هذه المشاركة في الشعور وفي المعاناة ، لا ليصور ما يقع تحت بصره فحسب . وأنك لتقرأه فتحس بأن كل كلمة من قصائده الصقلية دمعة يذرفها الفلاح الصقلّي بمراة لأجل الغير ، أو أنه " يصعدُها وهو يلتقط أنفاسه ما بين ضربة فأس وأخرى . ولا غرابة في ذلك ، فالشاعر نقابي كبير ، عاش حياته في القيادة النقابية خذ مثلاً مرثيته التي عنوانها (في جنازة بيبينو) لترى عمق الشعور مع صديقه الفلاح الشقي الذي مات وهو يعمل في العقل :

الرابية الصلعاء ٠٠٠

يلمع العرق على جمجمتها البراقة
ويبتسم ساخراً سخرية مرة
من أسراب الفلاحين الماضين كالنمل
في حنایا الوادي
خلف التابوت المعمول على الاعناق
وفي داخله الإنسان الذي كان يدعى (بيبينو)
صديقي الفلاح
الذي مات
وهو يعزق أرض سيله

ثم يمضي فيخاطب الأرض ، ويتوسل إليها أن تاحتضن جسد الراحل البائس بعطف وحنان ، فيقول :

يا أمنا الأرض
احتضني جسده
ويديه المتقرحتين بالبشر الياضة
وابتسامته
كما تاحتضنين كل يوم
عرق العيش من جهاهنا .

واحتضني كذلك دموعي ،
دموعنا جمعا ،
على الصديق الذي غاب ٠٠٠
الذي لم يعرف غير العجارة ،
حجارة الغبز المر السوداء ،
العجارة القاسية كراحتيه ،
والعجر الأبيض الذي يغطي قبره الآن ٠
آمين !

.....

ويشعر القارئ بحرارة الصدق في لوعة الشاعر على الفلاح الراحل .
ومن المؤكد أن موتسيولي لا يرثي (بيبينو) لأنه كان فلاحاً بائساً من جزيرته
الشقيقة . وبهذا المعنى فإن كل فلاح صقلبي هو صديقه ، وأكثر من صديق له ،
لأنه أخوه في الأرض .

وأما البحث عن الحرية والعدالة فيجده القارئ في أكثر من قصيدة من
هذه القصائد العديدة التي سيجدها مترجمة فيما يلي ، وكلها تعبر عن إنسانية
تبعد عن نفسها في مسارب الحياة . إن شعر موتسيولي عميق في إنسانيته حقاً ؛
والشاعر يكتبه ، لا باعتباره أديباً فحسب ، بل يكتبه بانسانيته . والأديب إن
لم يكن « إنساناً » قبل كل شيء ، فما أدرى أين يكون موضعه ، وماذا يمكن
أن يكون ! ..

ولن أمض في الحديث ، ولا في التمثيل بشعر نينو موتسيولي ، بل أقف
هنا لأنترك القارئ مع الشاعر مباشرة ، فذلك خير من أي تعليل أو تقديم .

١ - من مجموعة (باب الصمت) .

١ - أنت لا تعرف صقلية

TU NON CONOSCI LA SICILIA

لا تنقضي في معرفة الالم .
وحين تهب ريح السموم
تنفس ترابا الى أعماق النفس
وتشعر بأنك صحراء
لا ماء فيها ولا ثمر ،
تحاور مع بيرانديلو
ما بين سراب البحر
والاحلام المدمرة .
.

أنت لا تعرف الكفن
الذي يلف في عمق الظلام
النفس القاحلة
حين يهبط الى الاعماق
ليعفر في النفس
بفأس ال « لماذا ؟ »
وحين تجيء الريح الشمالية الشرقية
فتقوس الأنف
امام بيوت الفقراء
وتعصف هازئة

أنت لا تعرف صقلية ،
البيوت البيضاء ،
والنساء السود ،
وأيدي الرجال المعروقة
كالزيتون العربي المتقوس
بفعل العاصفة
.

أنت لا تعرف هذه الجزيرة ،
عناء العيش ،
وتكاتف الغبز والالم ،
والبغض/الحب لمن يعيشون
مع سخرية الماعز .
.

أنت لا تعرف العرق المتسبب
في أيام الصيف الطويلة
والشمس ، الشمس القاسية
التي تنير كل قرنة معتمة ،
والتي لا تسمح للقلب بلحظة

تعس بأنك شجرة صبار ،
تعس بأنك رنين في ناي ،
ومن بين ثنايا الصميم
تعرف الامتياز الكبير
في أنك ولدت جزيرة
عطشى دائمًا إلى المعهول :
وكل يوم من أيامك
ممتنع بالاعتزاز
بمعجزة كونك
إنسانا . . .

بين قرميد الأكواخ المهمش ،
تود لو تبصق اللعنة على كل شيء
وتمضي بعيدا ، في عالم طوباوي
تنفتح فيه طريق أخرى
في دنيا من العمل . . .
ولكنك لا تستطيع
أن تبقى بعيدا ،
بل تعس بأنك زيتونة ،

٢ - الفلاحون -

CONTADINI

فانهم يبدون وكأنما هبطوا من نجوم
بعيدة
إلى دنيانا . . .
وهم ما يزالون يعتقدون بأن القلب
ما يزال يخفق بالعب ،
ويظلون أن الكرامة والشرف
ما يزال لهما قيمة . . .
لا يعلمون أذن أنه ليس من المدنية
أن يتصرفوا بهذا الشكل ، في عصرنا
هذا

أنا أعرف صمت الفلاحين
العاكفين على التعب
يموجون العبوب من الفجر حتى
الغروب
أنا أعرف الأرض القاسية ،
الأرض ذات البثور
مثل راحات أيديهم . . .
أتدرى ؟ إنهم أشبه بالصبار ،
كلهم أشواك مزهرة . . .
فإذا ما بلغت قلوبهم . . .

والأيدي متقوسة كالأغصان ،
تمسح العرق ، المالح
كانه دموع الجنوب القاصي ،
دموع الفلاحين .
وحين تهب ريح السموم
والملابس المنشورة
على واجهات البيوت البيضاء ،
تردد حركات الريح ،
يرفعون الأيدي العريضة
ذات العروق المنتفخة
كانها سياجات التعب الزرقاء ،
ويسألون الله أن يعينهم ،
اليوم وكل يوم ، على جعل قلوبهم
تتحقق .

الذي يوزن كل شيء فيه
بِقَبَّان النجاح ؟
والأسرة ؟
لقد أوضح لنا فرويد
كيف يفسر الجنس الاحساس .
والكرامة ؟
كلمة غريبة . يا للعمقة !
• • •
ان الماء البلوري
ما يزال هناك على حصباء العدول
وإن يكن في انحداره
يتعرّك .
والجسم ثابت لا يتحرك
كجذع زيتونة ،

٣ - ليلة صقلية

NOTTE SICILIANA

وهي تنظر الى صورتها في مرآة مياه
الجدول .

القمر في هذه الليلة
يبدو لي كأنه فلك
تسحب وحيدة ، وتمضي

في الليل ، على صرير الجنادب ،
الرجل الذي يعزف على الناي
وهو جالس على عربته التي تتدحرج
على الطريق الترابية
يعد النجوم ، ويعاود عدّها واحدة
واحدة

يمر قيد غريب .
أسمع غناء الوتر الوحيد على مهل
يتلاشى بعيدا بعيدا
وأشعر بأنه يضرب لي موعدا
على هوامش الزمن .
...

حتى القمر وحيد هذه الليلة
يطوف على مركته الكبيرة بين النجوم

نحو الانوار البعيدة في المدينة .
انه يطير خفيفا ، تحمله الرياح
وأريح نوار البرتقال .
وأستلقي على البساط الأخضر
فأحس بأن جميع النجوم تجيء علاقاتي .
وبين ضياء القمر
الذى يرتعش هزيلا بين الأوراق ،
وهذا الليل الساجي

٤ - عنبر الزبيب

L O Z I B I B B O

و قطرات رحى
تسيل على جنبي فمهما
كأنها دموع في لحظة غرام ،
ترى عندئذ ولادة
الشمس في البحر ،
و قلبك
يغنى للربيع
لأن الزبيب
هو ثمرة العَبَّ .

انتها لأشعة من شمس
في مهب الريح ،
والعنق وود
شبكة حريرية .
وحين تشم عبيره
تشعر بالنشوة :
فكيف بك اذا ما تناولته ؟!
انته عنبر الزبيب .
حين ترى فم انتشى
يقطع منه خصلة

٥ - عند سفوح أتنا

ALLE PENDICI DELL'ETNA

أم تراها رغبة الحياة ؟
وماذا يهم ؟
أوليس العيادة هي
تنمة الموت، وهو الذي يعطيها معناها؟
وهؤلاء القرويون الراسخة جذورهم
على الجبل

والمصممون دائمًا على البقاء ،
وعلى إعادة الملوء إلى السواد الذي
لا شكل له
والذي يلف كل شيء : الناس والمدن ،
أليس ذلك منهم ارادة بقاء ،
ولو أنهم في النهاية ينتهون إلى الموت ؟؟

يرتعجف جسد الأرض الأخضر
لطعم اللحم البشري الأبيض ،
 فهو طعامها منذ الأزل .
والبركان المريضه لشته
رش، أضراساً صفراءً وسوداءً
فماً بها فمه الغولي الذي يعيش
على اللحم البشري *

* * *
انها الآن ساعة التجحية، يا أمي الأرض .
واذا كان صدر الأنثى
يعطي معنى الرجاء
فإن وجهك الأخضر يغفى
رغبة الموت .

٦ - مدينة مسينا

M E S S I N A

كهذا الحي الذي لا تاريخ له .
النجموم تقذف كالنوافير
دقات من نور
تبعد في السماء السوداء
مثل

بيضاء كالقمر ،
مقوسة كالهلال
على البحر .
تاريخك ضعيفة للزمن ،
ماضٍ " خراب "

الذى يترقب بصناته سمة السيف
أشبه بمؤذن على مئنته ،
ويعرف أن العدم الأبدي بالموت
اتماً يولد من الحياة .

• • •

بيضاء كالقمر
مقوسة
كالهلال
على البحر .

جراح أرضك :
الجراح التي تعرف كيف تغلّ
الثمار دائمًا
بفعل ارادة الحياة
لدى أبنائك المشردين .
انهم يعرفون ذلك ، يعرفونه
من الريح التي ضلت الدروب ،
هذه الريح التي تهب ،
ولكنها تظل فيهم أبداً حنيناً للعودة .
صياد السمك

٧ - باب الصمت

LA PORTA DEL SILENZIO

والرماد ، والبحر الأخضر ، والخضرة
كلها
في الدروب العالية ، وحضره المسنون
ولبلاب الجدران ٠٠٠ هي تذكارات ،
تذكارات تتغوص
في هذه الوحدة العميقة الممطرة .
والفكر يضطرب في
سجن الكلمات الضيق ، وعبثاً
يدق على باب الصمت المغلق .
ستبقى الكلمة هي الأثم
وكل ما عدتها هباء يزول .

على حفيظ أشجار الليمون الغافت
ينزل صوت القمر الأبيض ،
ويرقد على المياه البطيئة الهاامة
فِكْرُنَا الخاممل .
وما نفع الكلام ؟ إن الكلمة
لهي صرير حاد .
هنا ، الى جانب أنهار الأصل القديم ،
قل لي ، هل في الوجود شيء غير فان ؟
الدروب الواضحة ، والشجيرات
القليلة الارتفاع ،

٨ - مقد العدالة العامة

LA PANCHINA DEL GIARDINO PUBBLICO

لتشيع النور في النفس المظلمة ،
نفس ذلك البائس الدائم التسال :
ما إذا
أن يوجد
يُنْبَغِي
الجائع ؟

على هذا المقعد في العدالة العامة
كم من ليلة حاول أن ينام
ذلك البائس الذي طرده المدينة ؟
رباه ! لم تعد أنوار السماء كافية

٢ - من مجموعة (في بلد الناس -

٩ - في بلد الناس

الجراح المتورمة بالصديد الكريه ،
وتمنحها ظلالا
من الرجاء .
• • •
لا تصدق كل ما يقولون ،
فك كل ذرة تتنشقها ،
وكل ما هو جميل في الطبيعة
وكل ما هو قبيح
كان في وقت ما انسانا (١)

بين عروق المتراد والزعتر
وبين أشجار السنديان والغرّوب
يدرس الفلاح بنور جه الأمل
على سفابل الشقاء .
أزاهير فجر أزرق
تعرك أنفاس الصباح
بكلمات راجفة ،
وأوراق الأشجار المتسلقة
المضطجعة تحت الشمس
تتعربش على قلوبنا
نحن أبناء الجنوب ،
فتضمد جراحها ،

(١) يذكرنا هذا بقول شاعرنا المغربي :
خفف الوطء ، ما اظن اديم الارض
 الا من هذه الاجساد
(المترجم)

١٠ - سؤال

D O M A N D A

لنور خافت
لا يلبث أن ينطفئ .
حبات صغيرة من الظلال
تتحدث دائمًا لدى التذكرة .
يا الهي ، يا الهي !
أحقر أنت لا تستطيع أن تصنع شيئاً
لما ينتهي ولا يعود ؟

في الضباب تض محل
صور أصدقائي المفتربة ،
الاصدقاء الذين ذهبوا إلى الأبد .
أسمع قرقعة العربية السوداء
والجوبة التي ترتل ترانيم الجنازة ،
وتتكسر النجوم على الرصيف
فلا أعود أرى غير ظلال ناقصة

١١ - أيتها الجزيرة

I S O L A

من وجودك
ومن حضورك الذي لا يتكرر

• • •

موجات الصباح النشطة
تفرش الندى
على طريقك
البعري والملحي ،
وطحالب الغروب
تطفو بين الأنوار الأخيرة

أيتها الجزيرة ،
أنت وحدك
دائماً في نفسك
كانك الوحيدة .
فليحيطك البحر
بسمات ناعمة عابرة
أو فليهاجمك
بأنواعه الهائجة القارضة ،
فلن تغيري أبداً

كشـعـر امـرـأـة غـرـيـقـة ٠٠٠

عـلـى أوـتـار عـابـقـة الـأـنـفـاس
تـغـنـي الـرـيـح أـغـنـيـة أـشـجـار الـلـيـمـون
وـأـنـتـ تـكـتـسـيـن بـطـيـور الـفـضـاءـ ،
وـأـنـتـ تـهـرـيـن نـجـوم الـفـلـالـ ،

وـأـنـتـ تـشـقـيـن أـغـصـانـ الـغـابـاتـ
عـلـى نـسـمةـ نـورـ أـبـدـيـةـ ؛
يـاـ عـيـنـ الـبـعـرـ الـعـيـةـ ،
وـيـاـ وـحدـةـ الشـمـسـ ،
وـرـفـيقـةـ حـبـيـ الأـبـدـيـ ،
يـاـ صـقـلـيـةـ !

١٢ - في جنازة بيبينو

AL FUNERALE DI PEPPINO

الـذـي مـات وـهـوـ
يعـزـقـ أـرـضـ سـيـدـهـ

• • •

لـقـدـ اـنـتـهـيـتـ أـيـهـاـ الصـدـيقـ
انـتـهـيـتـ منـ شـحـنـ
الـعـربـاتـ بـالـقـمـحـ الـصـلـبـ
وـأـنـتـ يـاـ أـمـنـاـ الـأـرـضـ
احـتـضـنـيـ جـسـدـهـ ،
وـيـدـيـهـ المـتـقـرـحـيـنـ بـالـبـشـورـ ،
وـابـتـسـامـتـهـ
كـمـاـ تـحـضـنـيـنـ كـلـ يـوـمـ
عـرـقـ الـعـيـشـ مـنـ جـبـاهـنـاـ •
وـاحـتـضـنـيـ كـذـلـكـ دـمـوعـيـ ،
دـمـوعـنـاـ جـمـيعـاـ ،

الـرـابـيـةـ الـصلـعـاءـ
وـالـتـسـيـ لـاـ بـارـوـكـةـ عـلـيـهـاـ ،
لـتـغـطـيـ بـهـاـ عـرـوـقـهـاـ الـمـنـاثـرـ ،
يـلـمـعـ الـعـرـقـ

عـلـىـ جـمـجـهـتـهـاـ الـبـرـاـقةـ
وـبـيـتـسـمـ سـاخـراـ سـخـرـيـةـ مـرـةـ
مـنـ أـسـرـابـ الـفـلـاحـيـنـ الـمـاضـيـنـ كـالـنـمـلـ
فـيـ حـنـيـاـ الـوـادـيـ
خـلـفـ التـابـوتـ الـمـحـمـولـ عـلـىـ الـأـعـنـاقـ ،
وـفـيـ دـاخـلـهـ الـإـنـسـانـ الـذـيـ كـانـ يـدـعـيـ
(بـيـبـيـنـوـ) (١)

صـدـيقـيـ الـفـلـاحـ

(١) بـيـبـيـنـوـ هوـ تـصـفـيرـ اـسـمـ (جـوزـيـيـ) ايـ
(يـوـسـفـ الصـدـيرـ)

الحجارة الهزيلة تحت ضربات قاسه
الكبيرة ،
الحجارة القاسية كراحتيه ،
والعمر الأبيض الذي يغطي قبره الآن .
آمين !

على الصديق الذي غاب :
على بيبينو ،
صديقي القروي ، الفلاح
الذي لم يعرف من الجنوب غير الحجارة ،
حجارة الخبز المر السوداء ،

١٣ - كودوريدا^(١)

C U D D U R E D D A

وكانت ماتزال تريد أن تسمع الشثرة
من طفلتها ، منبع حبها
ولكن الموت كان أقوى منك ،
يا كودوريدا المحترقة .
وها هي الريح تهمس بخفة
على قبرك الصغير ،
وتغنى لك أغاني العب ،
ولكن بصوت خافت خافت
لئلا توجعك . . .

رفعوك من تحت الانقضاض
وكانت يداك الصغيرتان البيضاوان
مسترخيتين ؛
ورأسك المعنبي كالزهرة
كان مقطوعا من أصله ،
يا كودوريدا .
في عينيك تتقدم
ظلال حزينة جوفاء
(يا لتلك النظرة ، المأساة الأبدية !)
كانت أمك تبحث عن ابتسامتك ،

(١) كودوريدا ، اسم نوع من الحلوي المقلية ، ولكنه هنا اسم طفلة عمرها سنتين ، وجدت ميتة بين أنقاض بيتهما من أثر زلزال عام ١٩٦٨ ، الذي دمر قريتي مونتياغو ، وجبلينا .

١٤ - أيتها الحرية O LIBERTA' !

لقد كنت حبي الأول ،
وكنت عزيزة وثقيلة .
فاسمعيني . ودلت لو يهبني الله ،
عند النفس الآخر ،
أن أوجه إليك
آخر فكر من أفكاري
تحية الأخيرة من الجسد
الذى يتعرّر أخيراً لكي يصعد
إلى برج الصمت . . .

أيتها العربية
المضوغة على مهل ،
ونادراً ما يعرف مذاقها ،
انكِ أمامي بلونك الأبيض ،
وأحسَّ بصداعي ينبضان
برطوبتكِ
المصنوعة من اللموع
والمصنوعة من الألم ،
والمنسوجة أيضاً من الدم والحب . . .

١٥ - عند الفجر

ALL' ALBA

انه عُريِّ الصباح الأبيض .
لحظة ،
ثم يقدم الربيع
حقوقه
باقدام من عشب
وأيدي من أجنة ،
وصوت كالملاحة .

عند الفجر
يتعرّى الصمت
من آخر همسات الليل ،
فيشبّه ما يبقى في النهاية
في قبضة اليد .
ويسود صمت عار ،

تقلب عظام الأرض
عظمًا فعظمًا
بغضب لا يهدأ ،
وتتعذر للانسان
يومه العتاد
في المجتمع
الذي لا يعتمد
...

وبريشة من ذهب
تصبغ الشمس
النهار الجديد
ثم تنشره في الريح
كغسالة غير محتشمة •
وحين يشتعل مصباحها
دون رأفة ،

١٦ - الربيع

PRIMAVERA

يبدو لي صافيا كالبيوم الاول •
الربيع يطير من جناح الى جناح
ويطير الهواء في السماء ، والهواء
الطلق
يعث في خفة بالشعر المتموج
شعر الأرض الذي يموج بالأمل •
انه يومك يا رب • والبيوم أراك
في شباب النور ، وفي حلاوة الهواء •
وأشعر بأنني أنا نفسي مصنوع من
ربيع .

يطير الربيع من جناح الى جناح
ومن زهرة الى زهرة ، نحو البحر
المالح
ويطير الهواء في السماء ، والهواء
الطلق
يلعب بين العشائش النديةانة •
مائروع يوم الفرح هذا ، وما اجمل
شباب العالم اليوم ! أسمعك تهمس
في كل خيط عشب ، وكل تفكير

١٧ - سعادة

FELICITA

المطخة عيب ، ومع ذلك فان فيها
سعادة ٠٠٠

★ *

شجرة صغيرة على الثلج ،
ولطخة حبر
على ورقتك البيضاء ٠

١٨ - الفجر

ALBA

كزهرة
على ساقها

ورفرفة الأجنحة
من حولنا ٠
يبدو أنه مخاض
اليوم الجديد ٠

يولد القلب
بالرجاء ٠
فانهض أيها الانسان
وابداً رقصتك ٠

يعيء الفجر
بسنته

الملائي بالندى
والريّان

يعيء الفجر
بمثل حياء
فتاة

تعلم بالحب
وتولد الشمس
عالية في السماء

١٩ - وصيّة

T E S T A M E N T O

للندي سأترك الدموع ،
وقد يأخذ قوس قزح البسمات .
وأما حبي ،
حبي الأرضي ،
فلمن أدعه ؟

أترك للريح صوتي
وللهواء أترك غباري .
وأما ألمي ،
المي الأرضي ،
فلمن أتركه ؟ . . .

٢٠ - فصح

P A S Q U A

أيها الاله القائم من الموت ، والساطع
كالشمس ،
أصبح أنني أنا أيضا ساقوم من
الموت ؟ ٢٠٠٠

أسير في الحقول
فيجري في قلبي
قصيد" حار" :
انه غصن مزهر تناولته
من شجرة لوز منوره

* * *

بيتر زوندي

الدراما وأذنّها *

ترجمة: د. أحمد حيدر

نشأت دراما الأزمنة الحديثة في عصر النهضة . وقد كانت مجازفة فكرية لذلك الإنسان الذي عاد إلى نفسه بعد انهيار البناء الفكري للقرون الوسطى كما كانت الواقع الأدبي الذي أراد هذا الإنسان أن يؤكد نفسه به وأن يراها فيه ، وتم ذلك بتقديم عرض أدبي يعبر عن العلاقات القائمة بين البشر أو الأفراد فحسب (١) . لقد دخل الإنسان عالم الدراما بوصفه إنساناً يعيش ويتفاعل مع الآخرين . ولقد بدأ له مجال العيش المشترك هذا جوهرياً لوجوده الواقعي ، فالحرية والالتزام والإرادة والعسم غدت من أهم ما يحدد ماهيته . إن «الوضع» الذي أحرز فيه الإنسان تحققًا دراميًّا كان فعل التصميم الذاتي . وإذا ما صمم المرء على أن يكون واحدًا من يعيش معهم فقد تكشف عالمه الداخلي وأصبح حضورًا دراميًّا والعالم الذي يعيش في معبيه قد صار بتصميمه على الفعل منسوبيًّا إليه فبلغ هذا العالم بذلك ، لأول مرة التحقق الدرامي . إلا أن كل ما كان داخل هذا الفعل أو خارجه ظل غريباً عن الدراما : (سوا في ذلك التعبير وما لا يمكن التعبير عنه ، النفس المغلقة وال فكرة المستتبة من الذات ولا سيما ما لا تعبير له أي عالم الأشياء الصامت) (طالما أنه لم يدخل بعد مجال الصلة القائمة بين الأفراد .

في قالب هذا المجال صبت جميع المواضيع الدرامية مثلاً الصراع بين العاطفة والواجب في

(*) الفصلان الأول والثاني من كتاب « نظرية الدراما الحديثة » لمؤلفه بيتر زوندي ، نشر لأول مرة عام ١٩٥٦ (المترجم) .

(١) قارن فيما يلي : هيغل ، محاضرات عن علم الجمال ، الأعمال الكاملة ، الجزء الرابع عشر ، من ٤٧٩ وما يتبع .

موقف « سيد » (٢) بين أبيه وحبيبه أو المقارقة الهزلية في الحالات المواربة والشاذة من العلاقات بين البشر كحالة قاضي القرية ارم(٣) أو اللحظة الماسوية في نمو شخصية الأفراد كما بدت له بيل في الصراع الفاجع بين الدوق ايرنست والبرشت وأغنس بيرناو (٤) .

كان الحوار الوسيلة اللغوية لاظهار عالم العلاقات بين البشر . وأصبح في عصر النهضة ، بعد الغاء المشهد التمهيني والجودة والمشهد الختامي ، وربما لأول مرة في تاريخ المسرح ، العنصر الوحيد المكون للنسيج الدرامي (الى جانب المونولوج الذي ظل هامشيا ولم يتالف منه الشكل الدرامي) . وبذلك تختلف الدراما الكلاسيكية عن مأساة عصر الاولئ (اليوناني) وعن التمثيلية الكهنوتية في القرون الوسطى كما تختلف عن مسرح الباروك العالمي وعن قطع شكسبير التاريخية ان سيطرة الحوار المطلقة او بالأحرى هيمنة السجال الكلامي بين الناس في الدراما تعكس واقع ان الدراما لا يمكن ان تقوم الا عبر العرض الادبي لمجال العلاقات القائمة بين الأفراد وانها لا تعرف سوى ما يشع في هذا المجال .

كل هذا يدل على ان الدراما عالم من الجدل متكامل مغلق لكنه حر ومتجدد في كل لحظة . وانطلاقا مما تقدم ينبغي علينا فهم كل ملامحه الأساسية ، التي سنعرض لها الان .

- الدراما مطلقة : وهي ، لكي تنشأ صلة خالصة اي وضع درامي ، يجب ان تتحرر من كل ما هو خارج عنها . فهي لا تعرف شيئا خارجا عنها .

مؤلف الدراما هو في الدراما غائب . وهو لا يتكلم بل يصنع السجال الكلامي . والدراما لا تكتب بل توضع . فالكلمات التي تقال فيها هي جمل او احكام متفرقة تصدر عن الموقف وتثبت فيه ، ولا يجوز اعتبارها بآية حال ثابعة من المؤلف . فهي لا تخص المؤلف الا بوصفها كلا . وهذه العلاقة لا تتعلق بصورة أساسية تكون الاثر دراميا .

وتبرز الدراما أمام المفترج في مطلقة مماثلة . فيما ان الترجيع الدرامي ليس قول المؤلف فهو أيضا غير موجه إلى المفترج . فهذا الأخير يشهد القول الدرامي أكثر مما يتلقاه : يشهد صامتا، مكتف اليدين وغير مستعد لاستقبال أي انطباع من أي عالم آخر . الا أن على سلبيته الكلية أن تتتحول (وعلى ذلك تبني المعايشة الدرامية) إلى فعالية لا عقلية : فمن كان متفرجا يُعرف الآن الى

(٢) « سيد » تسمية مشتقة من « السيد » العربية سمي بها البطل الاسپاني القومي رودريجو دياس الذي نفاه الملك الفونس السادس فعاش حياة التجوال والفروسيّة (المترجم) .

(٣) في ملهاة هايبريش فون كلايس « الجرة المكسورة » (المترجم) .

(٤) فتاة من عامة الشعب تزوج منها سراً الأمير البرشت الثالث البافاري فلما علم أبوه بذلك اتهمها بالسحر وأمر باغراقها في نهر الدانوب (المترجم) .

الجو الدرامي ويصبح نفسه المتحدث (بلسان كل الأشخاص) . والعلاقة بين المترسج والدراما لا تعرف سوى الفصل التام أو التطابق التام ، فهي لا تبني على أساس اقتحامه لها أو مخاطبتها له . وشكل المسرح ، الذي أوجده دراما عصر النهضة والعصر الكلاسيكي ، والتي كثيراً ما عنبر بانه شبيه بمسرح « صندوق الدنيا » ، هو الشكل الوحيد الملائم لمطلقة الدراما وينم عنها في كل ملحم من ملامحه . فهو لم يحتو على ما يصله بمكان المترسجين (كأدراج مثلاً) ، كما لا تبرز الدراما أمام المترسج بشكل تدريجي . ولا يرى المترسج شكل المسرح أبداً لا يقوم هذا الشكل ، إلا بعد بداية العرض ، وفي أغلب الأحيان بعد بدء العوار : وبذلك يبدو وكأنه من صنع التمثيل المسرحي ذاته . وعند الختام ، عندما ينسدل الستار ، يغيب شكل المسرح عن ناظر المترسج ، وكان العملية التمثيلية تأخذ معها مرة أخرى للدلالة على أنه تابع لها . والهدف من اضطرابه لمقعدة المسرح هو إظهار العرض المسرحي وكأنه يدقق هو نفسه الضوء على خشبة المسرح .

ومن عوامل تحقق مطلقة الدراما أيضاً المقدرة الفنية التي يتعلّى بها الممثل . أما الصلة بين الممثل ودوره فلا يجوز أن تظهر، بل يجب أن يتعد الممثل والممثل ليكونا ناتمة الإنسان الدرامي . ويمكن على وجه آخر التعبير عن مطلقيه الدراما بصيغة أخرى وهي : ان الدراما أولية - أصلية فهي ليست عرضاً ثانوية لشيء (أولي) ، بل هي التي تعرض نفسها وهي نفسها ما تعرض . كما أن حدثها وكل ترجيع فيها هو « أصلي » ويتحقق بمجرد ابتداقه .

والدراما لا تعرف الاقتباس ولا التنويه . فالاقتباس من شأنه أن يجعلها مرتبطة بما يقتبس ، والتنويه يضع خاصتها من حيث هي ، أولية أي « حقيقة » موضع الأخذ والرد و يجعلها (كتنويه لشيء ومن ضمن تنويهات أخرى) في الوقت ذاته ثانوية . علاوة على ذلك يفترض عندئذ وجود مقتبس أو منيو ترتبط بأحدهما .

الدراما أولية - أصلية : وهذا هو أحد الأسباب في اعتبار المسرحيات التاريخية « غير درامية » . فمحاولة إخراج شخصية « لوثر ، المصلح » على المسرح تحمل ضمنها علاقة مع « التاريخ » ولو تسعني لنا حمل لوثر ، في حالة درامية مطلقة ، على التصميم على اصلاح العقيدة ، لكننا اذا ذاك قد أنجزنا دراما الاصلاح . لكن تبرز هنا صعوبة أخرى : فالظروف الموضوعية المسببة للتصميم تتطلب معالجة ملحمية - رواية - ان تفسير الاصلاح الديني ب المجال العلاقات الإنسانية بين الأفراد الذي عاش فيه لوثر قد يشكل بالنسبة للدراما الامكانية الوحيدة لتحقيقها ، الا انه يظل غريباً ، كما هو مفهوم ، عن مقاصد قطعة تدور على الاصلاح الديني .

وبقدر ما تكون الدراما أصلية وأولية فهي تتخلّ ت Gurk زمانية في إطار الواقع الحاضر لكن هذا لا يعني بالي حال من الأحوال سكوناً وجموداً ، بل يدل على نوع خاص من مجرى الزمن الدرامي : ينقضى الزمن الحاضر ويتحول إلى ماضٍ انه يوصفه حاضراً ليس حاضراً بعد . ينقضى العاضر

بعد أن ينجز تحولاً جديداً هو انتقال حاضر جديد من نقشه الحاضر الراهن . ومجري زمن الدراما هو تسلسل مطلق للحاضر . فما دامت الدراما مطلقة ، فهي تتضمن ذلك وتنشئه ذاتها بنفسها . لذلك يجب أن تحتوي كل لحظة في داخلها على نواة المستقبل ، أي أنها « حاملة المستقبل » (٥) . ويقدو هذا ممكناً بفضل بنيتها الجدلية التي تقوم على أساس الصلة الإنسانية القائمة بين الأفراد .

من هنا المنطلق تفهم من جديد متطلبات الأعداد المسرحي المتعلقة بوحدة الزمن . ان التوزع الزمني في المشاهد موجه ضد مبدأ تسلسل العابر المطلق ، لأن لكل مشهد قصة سابقة وأخرى لاحقة (ماض ومستقبل) خارج الإطار المسرحي . وهكذا تصبح المشاهد المختلفة نسبية يتعلق بعضها ببعض . يضاف إلى ذلك أن تسلسل المشاهد ، الذي يولد كل مشهد بموجبه المشهد التالي (الملازم هنا للدراما) ، هو وحده الذي لا يقتضي ضمتنا وجود خير المنتاج أن « حذف ثلاثة سنوات » (سواء نوه أم لم ينوه به) يفترض وجود الآنا الملحمي - الروائي ، ثمة شيء مماثل في العنصر المكانى يبرر مطلب وحدة المكان . فالمحيط المكانى يجب أن يعزل (شان الزمني) عن ادراك المتغير . بهذا الاجراء فقط يتكون مشهد مطلق ، أي درامي . وبقدر ما يتزايد تبدل المشاهد يصعب هذا العمل . علاوة على ذلك فإن التوزع المكانى (كما هو الحال في الزمانى) يفترض أيضاً وجود الآنا الملحمي - الروائي . (كليشة : « لتختلف وراءنا الآن المتمردين في الغابة ولنبعد عن الملك الفاضل في قصره »)

ان الشكل الذي اعتمدته شيكسبير يختلف قبل كل شيء ، كما هو معروف ، بال نقطتين الآتتين عن الشكل المستخدم في الكلاسيكي الفرنسي . الا أن تسلسل مشاهده المتملك والمتنوع الأمكنة ينبغي أن يعزى إلى التاريギات ، التي يقدم فيها راو (قارن مثلاً هنري الخامس) يقوم مقام الجوقة ، الفصول المختلفة إلى الجمهور ، وكأنها فصول في مؤلف تاريخي شعبي .

وعلى أساس مطلقيات الدراما أيضاً يقوم مطلب حذف الصدفة ، مطلب تفسير الواقع فالعرضي يأتي إلى الدراما من الخارج . فإذا ما فسرت بواعته فقد ينبع وينفذ من ثم إلى جنر الدراما .

وأخيراً فإن الدراما ككل ذات أصل جدلي : ذي لا تنشأ بفضل الآنا الملحمي - الروائي الناقد إلى صلب العمل المسرحي ، بل تنشأ دائمة عن طريق العقائد على السجال الدائر في مجال العلاقات بين الأفراد ، المتجذر تارة والمهدم تارة أخرى والذي يتحول في العوار إلى لغة . وأيضاً من هذه الرؤية الأخيرة يعتبر العوار حامل الدراما . فإمكانية تحقيق الدراما تقتضي إمكانية تحقيق العوار .

(٥) قارن تعاليم الأسلوب الدرامي . في كتاب أميل شتاينر ، مفاهيم الشعر الأساسية ، زوريخ ١٩٤٦ .

أزمة الدراما

تعنى الدراسات الخمس الأولى بالكتاب المسرحيين التاليين : إيبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) ، تشيغوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) ، ستريندبرغ (١٨٤٩ - ١٩١٢) ، ميتزلينك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) وهاوبيمان (١٨٦٢ - ١٩٤٦) . ذلك لأن البحث عن منطلق للحركة المسرحية الحديثة لا بد وأن يبدأ بمقابلة أعمال القرن التاسع عشر المنصرم مع ظاهرة الدراما الكلاسيكية المنوه بها آنفًا .

بذلك يطرح نفسه طبعاً السؤال عما إذا كنا ، بسبب ارجاع كهذا ، لا نقع وراء أهدافها التاريخية في مغبة العملية التي رفضناها في المدخل الأنف وال المتعلقة بالأدب النظامي ذي المعايير التقليدية . لأن ما حاولنا أن نصف في الصفحات السابقة بأنه الدراما التي نشأت في عصر النهضة يمكن ادراجها حتماً تحت مفهوم الدراما التقليدي ، وهو يطابق ما علمته مراجع الفن المسرحي (مثلاً مؤلف غوستاف فرايتاغ) واتخذه النقاد في البداية مقاييس للحركة المسرحية الحديثة ، ولا يزال يُقاس بموجبه بين حين وآخر . لكن الأسلوب التاريخي ، الذي يسعى إلى أن يرجع إلى هذا ، الذي أصبح معياراً ، تاريخيته و يجعل الشكل المجسد له ينطلق من جديد ، لا يجوز أن يتم باخفاء الحقيقة وبالجمود ، إذا ما أدخلت الصورة التاريخية للدراما ، على الرغم من ذلك ، إلى عالم الأدب المسرحي في فترة الانتقال إلى القرن الجديد . لأن شكل الدراما هذا لم يكن حوالي عام ١٨٦٠ المعيار الشخصي للمنظرتين فحسب ، بل عكس أيضاً في الوقت ذاته المستوى الموضوعي للأدب المسرحي . وما أوجد إلى جانبه وأمكن أن يوجه ضده ، فهو أما أنه ذا طبيعة تقادم عليها الزمن أو أنه طرق مواضيع معينة .

وهكذا لا يمكن فصل الشكل « المفتوح » في تاريخيات شكسبير عن الشكل « المغلق » المقابل له في الكلاسيكيات ، وكل ما أخذ به في الأدب الألماني بصورة ملائمة ، كانت له مهمة لوحنة تاريخية (مثلاً مسرحية غوتز فون بيرليشنغن ومسرحية موت دانتون) .

ان العلاقة التي تقام فيما يلي ليست ذات صبغة تقليدية محددة المعايير ، بل ينبغي أن تستوعب الصلة التاريخية - الموضوعية . وهذه الصلة بشكل الدراما الكلاسيكية لدى الكتاب الخمسة تختلف من واحد لأخر . فهي لدى ايبسن لم تكن نقدية : اذا لم يعزز ايبسن شهرته من خلال براعته المسرحية . الا أن هذا الكمال الخارجي يخفى أزمة داخلية في الدراما . وتشيخوف يتبنى أيضاً الشكل التقليدي . لكنه لم يعد يملك الارادة الصلبة للوصول بالمسرحية الى درجة الكمال (التي بلغتها الدراما الكلاسيكية) . وفي الوقت الذي يقيم تشيخوف بنياناً شعرياً فوق الأساس التقليدي الموروث - صحيح أنه يفتقر الى استقلالية في الأسلوب ووحدة في الشكل ، الا أنه كثيراً ما يلقى ضوءاً نافذاً على الأساس - فهو يكشف بذلك عن التباين بين الشكل المُتبني والشكل الذي يقتضيه الموضوع . و اذا توصل ستريندبرغ وميترلينك الى أشكال جديدة ، فقد سبق ذلك صراع مع الشكل التقليدي المُتبني ، أو أن هذا الصراع ، الذي لم يُحسّم بعد ، لا يزال يظهر في البنيان الداخلي للأعمال المسرحية وكأنه سهم يشير الى طريق السلف من كتاب المسرح . وتسمح مسرحيتا هاوبتمان : « قبل شروق الشمس » و « النساجون » بالتعرف على المشكلة التي تعترض طريق الدراما من الوجهة الاجتماعية .

أولاً :

ان مفهوم التقنية التحليلية يجعل من الصعب الدخول الى مشكلة الشكل في عمل من الأعمال المسرحية مثل « روسمرس هولم » . الذي بدا ايبسن من خلاله قريراً من سوفوكليس . لكن اذا ما أدركنا العلاقات الجمالية ، التي تشكل اطاراً لتحليل سوفوكليس واثارة جدال حوله في مراسلات غوته وشيللر ، فان المفهوم التحليلي لا يغدو عائقاً في فهم انتاج ايبسن المتأخر بقدر ما يصبح مدخلاً الى ذلك .

كتب شيللر في اليوم الثاني من تشرين الأول عام ١٧٩٧ الى غوته ما يلي : « شغلت نفسي في هذه الأيام مدة طويلة بمحاولة ايجاد مادة للمأساة تشبه من حيث

النوعية مادة أوديبوس ملكاً وتعطى المؤلف نفس المزايا المتوافرة فيها . هذه المزايا لا حصر لها ، وإن كنت أود ذكر واحدة منها فقط وهي أن العدث المركب ، الذي يعارض الشكل المأساوي ، يمكن أن يكون أساساً له . حيث أن هذا العدث قد تم مسبقاً وهو يقع في الوقت ذاته خارج إطار المأساة . أضف إلى ذلك أن ما حدث ، لكونه غير قابل للتغيير ، هو بطبيعته مغيف أكثر ، والغوف من أن شيئاً قد حدث يؤثر على المشاعر بطريقة تختلف عن الغوف من أن شيئاً قد يحدث . وكان أوديبوس تحليل مأساوي ليس الا . كل شيء موجود بشكل مسبق وعلينا فقط أن نبرزه . ويمكن أن يتم ذلك ببساطة جهد وفي لحظة زمنية قصيرة . حتى ولو كانت الأحداث بهذا التعقيد ومرتبطة بظروف معينة . ذلك في صالح الأدباء ! – لكنني أخشى أن يكون أوديبوس نوعاً خاصاً قائماً بذاته وليس له مثيل ... »

قبل ذلك بنصف عام (في الثاني والعشرين من نيسان ١٧٩٧) كان غوته قد كتب إلى شيللر بأن منطلق الدراما هو الذي يسبب للمؤلف المتاعب ، « لأننا نتوخى منه تطوراً خالداً ، ويحلو لي أن أعتبر أن أفضل مادة درامية هي تلك التي تجعل من المنطلق جزءاً من عملية التطور » . وأجابه شيللر في الخامس والعشرين من نيسان بأن « أوديبوس ملكاً » يقترب إلى حد كبير من هذا الوضع المثالى .

ان منطلق هذا التفكير هو الشكل العقلاني للدراما . فامكانات التحليل المستخدمة ينبغي أنتمكن من بناء منطلق العركرة الدرامية في داخل الدراما وتخلیصها بذلك من تأثيرها الروائي أو أن تختار أحدها « مرکبة » تضاف إلى مادة الدراما ، ولو أنها لا تنسجم في البداية مع شكلها .

على أن الوضع في أوديبوس سوفوكليس يختلف عن ذلك . فثلاثية اشتيلوس السابقة لأوديبوس وغير المنقوله كانت قد روت مصير ملك طيبة بترتيب زمني . لقد استغنى سوفوكليس عن هذا العرض الروائي لاحادث متبااعدة زمنياً ، لأنه لم يهتم بالأحداث ذاتها بقدر ما اقتصر اهتمامه على جوهرها المأساوي . وهذا لا يتقييد بالتفاصيل ، بل يُستدل من المجرى الزمني . والجدل التراجيدي القائم على البصر والمعنى : أي أن يصبح المرء أعمى عن طريق ادراك الذات ، عن طريق

العين « الثاقبة » النظر^(١) ، هذا المنعطف العاصم ، حسب مفهوم أرسسطو وهيغل ، لا يحتاج إلا إلى عملية التعرف ، التعرف على الأقارب ، فيما يصبح واقعاً درامياً . لقد عرف جمهور أثينا هذا العنصر الأسطوري ولم تكن هناك حاجة إلى عرضه أمامه . بيد أن الإنسان الوحيد الذي كان ينبغي عليه معرفته هو أوديبوس ذاته – ولا يجوز أن يعرف ذلك إلا في النهاية ، بعد أن كانت الأسطورة تشكل مضمون حياته^(٢) . وهكذا يصبح المنطلق عديم الجدوى شأنه في ذلك شأن تحليل العدث . كان أوديبوس الرائي والأعمى في الوقت ذاته يشكل المركز الغاوي لعالم يعرف شيئاً عن مصيره ، ويسطير رُسله على داخله بالتدريج ليملؤه بحقيقة رهيبة . لكن هذه الحقيقة ليست من الماضي ، وليس الماضي هو الذي يزاح الستار عنه ، بل العاضر ذاته . لأن أوديبوس هو قاتل لأبيه وزوج لأمه وأخ لأطفاله . وهو « قرحة هذه البلاد »^(٣) وما عليه إلا أن يعرف ما كان ، كي يستطيع ادراك ما هو قائم . لذلك فالحدث في « أوديبوس ملكاً » ، على الرغم من أنه من الناحية الواقعية سابق للمساحة ، فهو موجود في حاضرها . وهكذا تطلب تقنية التحليل لدى سوفوكليس من المادة نفسها ، ليس بالنظر إلى شكل درامي جاهز ، بل لظهور مأساوية هذه المادة على أقصى درجة من درجات النقاء والكتافة .

يؤدي التمييز بين بنية الدراما لدى إيبسن وبنيتها لدى سوفوكليس إلى بروز مشكلة الشكل الفعلية ، التي تبرز بدورها أزمة الدراما التاريخية . وحقيقة أن تقنية التحليل الإيبسينية ليست ظاهرة جزئية ، بل هي النوعية المميزة لبنيان مسرحياته العديدة ، هذه الحقيقة لا تحتاج إلى أي برهان ، يكفي أن نذكر بأهم هذه المسرحيات ، نوراً ، دعائم المجتمع ، أشباح ، امرأة البير ، رومس هولم ، البطة البرية ، المعماري سولينس ، جون غابرييل بوركمان ، عندما نستيقظ نحن الموتى .

(١) هولدرلين ، الأعمال الكاملة ، الطبعة الشعوتغارية الكبيرة ، الجزء ١/٢ من ٣٧٣ .

(٢) أرسسطو ، نفس المرجع ، فصل ٢/٢ : قارن المؤلف ، محاولة حول المأساوي ، فرانكفورت /ماين ١٩٦١ ، ص ٦٥ وما يليه .

(٣) البيت رقم ٣٥٣ ، ترجمة أميل شتاينر في كتاب : تراجيديات سوفوكليس ، زوريخ ١٩٤٤ .

جون غابرييل بوركمان (١٨٩٦) مسرحية « تدور أحداثها في احدى أمسيات الشتاء في مزرعة أسرة رينتهايم بالقرب من العاصمة » . في « الصالة الفخمة الكبيرة » من البيت يعيش منذ ثمانية أعوام في عزلة تامة تقريباً جون غابرييل بوركمان ، « سابقاً مدير بنك » . زوجته كونهيلد تقطن العجزة السفلية . وهما يعيشان في بيت واحد دون أن يقابل أحدهما الآخر . أختها ، إيللا رينتهايم ، صاحبة البيت الريفي ، تقطن في مكان آخر . وهي تحضر مرة فقط في كل عام لمقابلة المشرف على البيت : وفي أثناء ذلك لا تتحدث إلى كونهيلد وبوركمان أبداً .

الأمسية الشتوية ، التي تدور فيها أحداث المسرحية ، جمعت بين هؤلاء الثلاثة ، الذين ربط الماضي بينهم ، بينما فرقتهم الآن غربة عميقه . في الفصل الأول تقف إيللا وكونهيلد وجهاً لوجه : « نعم يا كونهيلد ، مضى الآن ما يقرب من ثمانية سنوات ، منذ أن رأى بعضنا بعضاً آخر مرة » (٤) . وفي الفصل الثاني يقوم حوار بين إيللا وبوركمان : « منذ مدة طويلة جداً لم نتقابل عيناً بعين يا بوركمان » (٥) . أما في الفصل الثالث فيتقابل جون غابرييل مع زوجته : « تقابلنا آخر مرة أمام المحكمة . عندما دعيت لأدلي بشهادتي » (٦) .

هذه اللقاءات - التي تمت بناء على رغبة إيللا ، التي تعاني من مرض مميت ، في أن تعيد ابن بوركمان ، الذي يقى سنوات طويلة في عنایتها ، معها إلى منزلها ، كي لا تموت وهي وحيدة - تزيح الستار عن ماضي كل من الثلاثة :

أحب بوركمان إيللا رينتهايم ، لكنه تزوج أختها كونهيلد . وقضى في السجن ثماني سنوات بسبب ارتكابه سرقة ودائماً من البنك الذي عمل فيه ، بعد أن أقام عليه دعوى صديقه المحامي هيinkel . وعندما أطلق سراحه عاد إلى صالة

(٤) آيسن ، جون غابرييل بوركمان ، في طبعة الاعمال الكاملة ، دار فيشر للنشر ، برلين (دون ذكر عام النشر) ، الجزء التاسع ، ص ٨٧ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٢٨ .

(٦) نفس المرجع ، ص ١٤٤ .

البيت الريفي التي حصلت عليه إيللا بالمنزد ووضعته تحت تصرف أختها وزوجها . وقد كانت وداع إيللا هي الوحيدة التي لم تُمس من قبل بوركمان .

أثناء هذه الفترة تقوم إيللا بتربيبة ابنها ولا يعود هذا إلى أنه إلا بعد أن يكبر . هذه هي الأحداث . الا أنها لم تعرض لذاتها . فالجوهرى هو ما يكمن « خلفها » و « بينها » : الدوافع والزمن .

« عندما قمت بملء رغبتك بتربيبة ايرهارد نيابة عنى إلى أن كبر – ماذا كان هدفك ؟ » سؤال وجهته السيدة بوركمان إلى أختها .^(٧)

وتسائل إيللا صهرها ^(٨) : « غالباً ما فكرت وبالتالي : لماذا حرصت على كل شيء يخصني – ولم تعرص على أي شيء آخر ؟ »

وهكذا تتكشف العلاقة الحقيقية بين إيللا وبوركمان بين بوركمان وزوجته وبين إيللا وايرهارد :

تخل بوركمان عن حبيبته إيللا كيما يكسب دعم المحامي هينكل ، الذي طلب يدها بدوره ، لمستقبله الوظيفي في البنك . وبدلًا من إيللا تزوج كونهيلد دون أن يحبها . لكن إيللا اليائسة رفضت هينكل ، فلن هذا أن الرفض قد تم تحت تأثير بوركمان فانتقم منه باقامة الدعوى عليه . أما إيللا ، التي حطمت خيانة بوركمان حياتها ، فقد أحببت إنساناً واحداً في العالم بعد ذلك : ايرهارد ، ابنه . فقد ربته وكأنه ابن لها ، لكن عندما كبر استرجعته أمه . غير أن إيللا ، التي يرجع مرضها المميت إلى تلك « الصدمة العاطفية » التي خلفتها خيانة بوركمان ، ت يريد الآن أن تعيش مع ايرهارد آخر أيام حياتها . أما هذا فيغادر أمه وخالته إلى امرأة يحبها .

هذه هي الدوافع . وهي تستدل في هذه الأمسيات الشتوية من النفوس . المعباء . نفوس الأشخاص ، لتنشر على أصوات خشبة المسرح . الا أن الجوهرى في

(٧) نفس المرجع ، ص ٩٢ .

(٨) نفس المرجع ، ص ١٣٠ .

الأمر لم يُقل بعد . فعندما يحدث بوركمان ، كونهيلد وإيلا عن الماضي ، لا تحل الأحداث المختلفة أو دوافعها مكان الصدارة ، بل الزمن المتلون بها .

تقول السيدة بوركمان : « سوف أعمل على أن أرتاح ٠٠٠ أرتاح من حياتي التي ذهبت هدراً . » (٩)

وعندما تقول لها إيلا بأنها سمعت أن الزوجين يعيشان في بيت واحد دون أن يرى أحدهما الآخر تجيبها :

نعم ، هكذا تحملنا العيش يا إيلا . بدون انقطاع – منذ أن أخرجوه من السجن وأرسلوه الي . – طيلة الأعوام الثمانية الماضية . (١٠) وعندما تواجه إيلا بوركمان :

إيلا : منذ مدة طويلة جداً لم نتقابل عيناً ، يا بوركمان .
بوركمان (متجمهم الوجه) : طويلة ، طويلة هذه المدة . وحدثت أثناءها أمور رهيبة .

إيلا : مضت أثناءها حياة انسان كاملة . حياة ضائعة . (١١)

وبعد ذلك بقليل :

منذ أن بدأت صورتك تتلاشى في ذهني ، مارست حياتي وكأنني أعيش تحت شمس مظلمة . طيلة هذه السنين وأنا أقاوم حب انسان الى أن يئست (١٢) .

وعندما تقول السيدة بوركمان لزوجها ، في الفصل الثالث ، بأنها فكرت طويلاً بقصصه الفامضة ، يجيب :

وأنا أيضاً ، أثناء السنين الخمس ، التي قضيتها في السجن – وفي أمكنة أخرى – وكنت أحس أنها أبدية ، كان لدى وقت لذلك ، وخلال الأعوام

(٩) نفس المرجع ص ٩٠ .

(١٠) نفس المرجع ص ٩٤ .

(١١) نفس المرجع ص ١٣٨ .

(١٢) نفس المرجع ص ١٣٥ .

الثمانية التي قضيتها هنا كان لدى وقت أكثر، درسنا القضية القانونية بمجملها من جديد – مع نفسي تناولتها مرات ومرات .٠٠٠ كم قطعت الصالة العليا هناك جيئه وذهاباً وتمعن بكل تصرفاتي من جميع الوجوه .٠٠٠ «^{١٣}» هناك تسكتت، وضيّعت ثمانية أعوام ثمينة من حياتي .٠^{١٤}

وفي الفصل الاخير في الفسحة الموجودة أمام البيت :

لقد حان الوقت لأن اعتاد من جديد على العراء والهواء .٠٠٠ ثلاثة أعوام درهن التحقيق ، خمسة في السجن وثمانية هناك في الصالة العليا .٠^{١٥}

لكنه لن يستطيع بعد الآن أن يعود . نفسه على الهواء الطلق . فالهرب من سجن الماضي لا يقود الى الحياة ، بل الى الموت .

وكونهيلد وإيلا ، اللتان تفقدان في هذه الامسية الزوج والابن ، اللذين أحبتا ، تمد كل منهما – « ظلان فوق الرجل الميت » – يدها للاخرى .

ليس الماضي هنا ، كما في أوديبوس سوفوكليس ، تابعا للحاضر ، بل ان الحاضر هذا لا يتعدى كونه دافعا من دوافع استحضار الماضي . ولا يؤكد هنا على مصير تخلي بوركمان . وليس من صلب الموضوع أية حادثة من الماضي : مثلا تخلي بوركمان عن إيلا أو انتقام المعامي ؛ اذن ليس من صلب الموضوع ما مضى من أحداث ، بل الماضي نفسه .

« الأعوام الطويلة التي ما تفاصيل ذكر « والحياة الغائبة الضائعة بأسرها » . لكن هذا يخزل الحاضر الدرامي . لأن ما يدخل ضمن اطار الحاضر ، في مفهوم «الحالية الدرامية » ، هو الزمني فقط ، لا الزمن نفسه . ففي الدراما لا يوجد سوى الأخبار عن الزمن ، بينما عرضه بشكل مباشر لا يتيسر الا لشكل فني « يضمه الى سلسلة المبادئ المكونة لبنيانه » ، هذا الشكل الفني هو – كما بيان

(١٣) نفس المرجع ، ص ١٤٥ .

(١٤) نفس المرجع ، ص ١٤٦ .

(١٥) نفس المرجع ، ص ١٦٤ .

جورج لوکاتش (١٦) - الرواية - الملهمة «في الدراما وفي الملهمة (لا وجود لماضى أو أنه يتحول تماماً إلى حاضر ، وبما أن هذين الشكلين لا يعرفان انقضاء للزمن ، فليس فيما فرق نوعي من حيث معايشة الأحداث بين ما مضى وبين ما هو قائم ؛ وليس في الزمن قوة محولة ، كما لا تزداد أهمية شيء ولا تنقص بفعله .» (١٧) في تحليل أوديبوس يتحول الماضي إلى حاضر : « هذا هو المفهوم الشكلي للمشاهد النموذجية ، التي أبرزها أرسطو والتي تعالج حالات الكشف والتعرف : شيء ما يجعله أبطال الدراما بصورة موضوعية ، ويدخل الأنماط هذا الشيء ضمن دائرة رؤيتهم فيغير عالمهم : فيجب عليهم أن يتصرفوا في العالم المتغير بهذه الطريقة على عكس ما يريدون . الا أن العنصر الجديد الطارئ لا تقل أهميته بفعل رؤية زمنية معينة ، إذ أنه مساو للحاضر تماماً نوعاً وقيمة » (١٨) .

وهكذا يتضح فرق آخر . ان حقيقة أوديبوس ذات طبيعة موضوعية . فهي جزء من العالم : أوديبوس وحده يعيش في الجهل وطريقه إلى الحقيقة يشكل الحدث التراجيدي . وعلى العكس من ذلك فإن الحقيقة بالنسبة لا يبسن عالم داخلي تكمن فيه دوافع التصميم البارز للوجود وفيه تختفى آثاره الناتجة عن الصدمات وتنقلب بهذا المفهوم المحلي ، إلى ذلك الحاضر الذي تتطلبه الدراما . وهو يرجع في الأصل إلى الصلة الوسطى - إنسانية ، لكن الراسية في أعماق الإنسان الغريب والوحيد في وسطه ، والتي لا تتعذر كونها انعكasa لهذه الاعماق . يدل على هذا أن عملية عرض درامي مباشر لهذا الحاضر غير ممكنة . فهو يحتاج إلى التقنية التحليلية لا ليعزز فحسب كثافة أكبر . وكعادة لرواية ، هامة بالنسبة إليه ، لا يمكنه الوصول إلى خشبة المسرح إلا عن طريق هذه التقنية . لكن حتماً عن هذه الطريقة يبقى أخيراً غريباً عنها ، لأنه مهما ارتبط بالحاضر الداخلي بحدث حاضر (بمفهوم مزدوج) ، فهو يبقى منفياً في الماضي السحيق .

(١٦) جورج لوکاتش ، نظرية الرواية ، ص ١٢٧ .

(١٧) المرجع الآتى ، ص ١٣٥ .

(١٨) المرجع ذاته ، ص ١٣٥ .

والباطن العميق . وهذه هي مشكلة الشكل الدرامي لدى ايبسن . (١٩)

طالما كانت نقطة انطلاق ايبسن روائية ، فقد كان من المحتم أن يصل إلى تلك القمة من البراعة التي لا مثيل لها في البيان الدرامي . وطالما وصل إليها ، فلا نرى بعد ذلك الأساس الروائي . وعمل الكاتب المسرحي المزدوج : استحضار الماضي وتكتلاته بمهمة جديدة ، أصبح ضرورة ملحة بالنسبة لايبيسن – لكنه لم يفلح بذلك تماماً أبداً .

هناك أشياء مسخرة لخدمة الاستحضار ، تشكل عادة في حد ذاتها عامل تغريب . مثلاً تقنية الدافع الرئيسي . فلا يجوز كما في حالات أخرى ، أن يتكرز فيها الشيء نفسه خلال عملية التغيير أو أن تقيم صلات متقطعة . في دوافع ايبسن الرئيسية يبقى الماضي حياً ويستحضر حالماً يذكر . كما هي حالة جدول الطاولون في مسرحية « روسمرس هولم » ، الذي خلّد من جراء كون بياتي روسمرس قد إلتقت بنفسها فيه فانتصرت . وفي الأحداث الرمزية كثيراً ما يختلط الماضي بالحاضر ، كارتظام الزجاج في الغرفة المجاورة مثلاً (مسرحية الاشباح) . وعامل الوراثة أيضاً ليست مهمته تجسيد بعث المصير القديم في الكلاسيكية اليونانية بقدر ما هي استحضار التحليلية فقط يمكن تثبيت الزمن ذاته ، وثبتت حياة السيدة الصينغ إلى جانب هذا الإنسان كفترة زمنية ، كفرق بين جيلين ، هذا إذا لم يكن من الممكن عرضه . والاستخدام الدرامي ، الذي عليه عادة أن ينجز البيان القائم على التعاقب السببي لحدث موحد ، يجرب هنا أن يعطي الهوة القائمة بين العاضر والماضي ، الذي لا يمكن استحضاره ، نادراً ما توصل ايبسن ، من حيث الموضوع ، إلى المساواة بين الحدث الحاضر والمستحضر والتوكيد بينهما تماماً ، من هذه الرؤية تبدو مسرحية « روسمرس هولم » عملاً رائداً . فموضوع الساعة السياسي وموضوع الماضي الباطني ، الذي لا يُنفي في روسمرس هولم إلى هوى النفس السعيدة ، بل يستمر في الحياة في جميع أرجاء البيت لا ينفصلان إلا نادراً لا بل

(١٩) قارن ريكلي ، مذكرات مالتى لوريدس بريكي .
لابزيغ ١٩٢٧ ، ص ٩٨ - ١٠٢ .

يعمل ذاك على أن يراوح هذا - طبقاً لجوهره - بين النور والظلمة ، ويتحددان تماماً في شخصية المدير كرول . شقيق المنتحرة روسمرس وخصيمها السياسي في آن واحد . وهنا أيضاً لا تفلح تماماً ، انطلاقاً من الماضي ، محاولة استخراج دوافع النهاية وبالتالي لا يجوز الاصرار على حتميتها : إن مأساوية أوديوبس الأعمى ، الذي يُقاد إلى القصر ، تمتنع على روسمرس وريبيكا فيست ، عندما يلقيان بنفسيهما بين العالم البورجوازي والسقوط المأساوي . فمأساته لا تكمن في الموت بل في الحياة ذاتها .^(٢٠) يقول ريكيلي عن هذه الحياة (قاداً إيبسن مباشرة) بأنها « انزلقت إلى داخلنا ، [. . . .] وانساحت إلى الأعمق بشكل نكاد لانستطيع تصوره »^(٢١) وتتطابق على هذا أيضاً كلمة بالراك : « انتا نموت جميعاً مجهولين »^(٢٢) . إن عمل إيبسن يدل عليه . لكنه عندما حاول الكشف عن الحياة الخفية عن طريق الدراما وأراد تحقيق ذلك من خلال أبطاله ، ساهم بذلك في تهديم هذه الحياة . لم تستطع شخصيات إيبسن العيش إلا مدفونة في نفسها ، تقتات من « كذب الحياة » . وطالما أنه لم يقم بمهمة روائي لشخصياته ولم يترك لهم حياتهم ، بل أجبرهم على التحدث علينا ، فقد أماتهم . وهكذا يصبح الكاتب المسرحي ، في زمن يُنصب للدراما العداء ، قاتل مخلوقاته .

(٢٠) قارن المؤلف ، محاولة حول المأساوي ، فرانكفورت/ماين ١٩٦١ ص ١٠٨ وما يتبع .

(٢١) ريكيلي ، نفس المرجع ص ١٠١ .

(٢٢) اقتبس عن جورج لوکاش حول سوسيولوجية الدراما الحديثة ، في أرشيف السياسة والعلوم الاجتماعية ، الجزء ٣٨ (١٩٤١) ؛ قارن أيضاً مقالات عن سوسيولوجية الأدب ، أصدار بـ لودن ، نوي فيد ١٩٦١ ، ص ٢٦١ - ٢٩٥ .

ثانياً :

في مسرحيات تشيهوف يعيش الناس في عالم يتسم بالتخلي : التخلّي قبل كل شيء عن الحاضر الذي يتميز بالعلاقات ، التخلّي عن السعادة في اللقاء الفعلي . هذا الاستسلام الذي يجمع بين الحنين والسخرية في موقف وسط ، يحدد أيضاً الشكل أو بالآخر مكانة تشيهوف في تاريخ تطور العرفة المسرحية الحديثة .

التخلّي عن الحاضر معناه العيش في الذكرى والخيال ، والتخلّي عن اللقاء يعني العزلة . « الأخوات الثلاث » - ربما عُدّت أكمل مسرحيات تشيهوف - وهي عرض منفرد بذاته لأناس وحيدين ، غارقين في الذكريات وحالين بالمستقبل . وحاضرهم يتسم بضفوط الماضي والمستقبل وهو عبارة عن مرحلة انتقالية ، عن زمن يوضع الإنسان فيه عُرْضة ، ويكون هدفه الوحيد في وضعه ذاك الرجوع إلى وطنه المفقود . يعالج هذا الموضوع - المعاطف عملياً بكل المسحات الرومانسية وضع أخوات ثلاث في العالم البورجوازي عند منعطف القرن على الشكل التالي : أولنا ، ماشا وايرينا ، الأخوات الثلاث في أسرة برووسوف ، يعشن مع أخيهن أندريله سيرجيقيتش منذ أحد عشر عاماً في مدينة كبيرة في شرق روسيا ، تتمركز فيها حامية عسكرية . وكن فيما سبق قد غادرن مع أبيهـن ، الذي تولى هنا قيادة فرقة عسكرية ، موطنـهم موسـكو . تبدأ أحداث المسرحية بعد عام واحد من وفـاة الأب . لم يعد هناك مبرـر للاقـامة في الـإقليم ، وذـكريـاتـ الفترةـ التي مضـتـ فيـ مـوسـكـوـ تـغـطـيـ العـيـةـ الـيـوـمـيـةـ وـتـتـصـاعـدـ فيـ الصـرـخـةـ الـوحـيـدةـ الـيـائـسـةـ : « إلى موسـكـوـ » (١) انـ الـأـمـلـ فيـ الرـجـوعـ إـلـىـ هـذـاـ المـاضـيـ ، الـذـيـ هوـ فيـ الـوقـتـ ذـاتـهـ المستـقبلـ الـكـبـيرـ ، يـمـلـأـ حـيـاةـ الـأـخـوـاتـ بـرـوـسـوـفـ . وـيـعـيـطـ بـالـأـخـوـاتـ ضـبـاطـ الـعـامـيـةـ ، الـذـيـنـ يـقـضـنـ تـعبـ وـحـنـينـ مـاـشـلـانـ مـضـاجـعـهـمـ . وـتـتـعـاظـمـ لـدـىـ أحـدـهـمـ الـلحـظـةـ الـمـسـتـقـبـلـةـ ، الـتـيـ هيـ محـورـ الـاهـدـافـ الـمـعـيـنـةـ فيـ حـيـاةـ الـأـخـوـاتـ فـتـبـلـغـ حدـ الاـوتـوبـيـاـ .

(١) تشيهوف - الأخوات الثلاث ، اصدار لاديشينكوف ، برلين (بدون تحديد العام) ص ٦٠

يقول الكسندر ايكناتيفيتش فيشينين :

في مدى قرنين أو ثلاثة من الزمن ستكون الحياة على الأرض أجمل، وأعظم بما لا يمكن المقارنة معه . ان لدى الانسان حاجة ملحة لحياة كهذه، فان لم تلب حتى الآن ، فعليه على الأقل أن يتربأ بها ، أن يحن إليها ، أن يعلم بها وأن يسعى إليها ٠٠٠ (٢) .
ويقول فيما بعد :

أرى أن هناك تعولا سيتم تدريجيا في عالمنا الأرضي ، وهو يحدث الآن أمام أعيننا . وفي مدى قرنين ، ثلاثة وربما في مدى ألف عام - ليس المدة المهم في الأمر - ستبدأ حياة جديدة وسعيدة على الأرض . لن يصيّبنا بالطبع قسط من هذه الحياة ، لكننا نعيش الآن ونعمل ونعاشر من أجل هذا المستقبل . لا بل نحن الذين نوجده ، وفي ذلك يمكن الهدف من وجودنا ، وفي ذلك تكمن - ان أردتم - سعادتنا (٣) أما في حياتنا هذه فلا توجد سعادة ، ولا يمكن أن توجد ولن توجد ٠٠٠ علينا أن نعمل ، لكن السعادة ستكون من نصيب أحفادنا . فان لم أتمكن من أن أكون سعيدا ، فينبغي أن يكون على الأقل أحفادي أو أحفاد أحفادي سعداء .

لا ان عباء الماضي وعدم اقتناع الناس بالحاضر يعملان على تشتيتهم أكثر مما يعمل هذا الاتجاه الطوباوي . فكلهم يغرقون في تأملات حياتهم الخاصة ، ويضيّعون في ذكرياتهم ويقضون مضاجعهم تحليل الملل . لكل فرد من أفراد أسرة يروي سرده ومعارفها مشكلته الخاصة ، التي ، وهو في وسط المجتمع ، دائما ما يتقلب فيها وتفصله هكذا عن وسطه الاجتماعي . فأندرية يستسلم للتناقض بين طموحه الى منصب استاذ في جامعة موسكو وبين عمله العقيلي كسكرتير في الادارة الزراعية . وماشا تعيش منذ أن كانت في سن السابعة عشرة زواجاً

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٤ وما يتبع .

(٣) نفس المرجع ص ٤٥ .

(٤) نفس المرجع ص ٤٦ .

تعيساً . وأولغا تلاشت « بالتدريج وخارت قواها منذ أن عملت في المدرسة الثانوية^(٥) وايرينا ، التي اندفعت إلى العمل بغية القضاء على القرف والكابة^(٦) تعرف :

عمرى أربعة وعشرون عاماً وأعمل منذ زمن طويلاً ، لكن إلام توصلت ؟ كان دماغي قد جف ، وهزل جسمى ، أصبحت غبية ، أحس وكأنني قد تقدم بي السن ، ولم أجد شيئاً ، حتى ولا أدنى حد من القناعة في عملي ، يهرب الوقت بسرعة ، وأحس باستمرار أننى أبتعد عن الحياة الحقيقية ، الجميلة فعلاً - وكأني أسقط إلى هاوية ، أنا بأئستة تماماً ، لا أجد مبرر الكوني لا أزال على قيد الحياة ، لكوني لم أنتحر بعد^(٧)

هنا يطرح نفسه السؤال عن كيف أن هذا الرفض ، من حيث الموضوع ، للحياة القائمة لصالح الذكرى والحنين ، وهذا التحليل المستمر للمصير الذاتي ، لا يزال يسمح بذلك الشكل الدرامي ، الذي تبلور فيه في السابق الاعتقاد ، الذي ساد في عصر النهضة بـ « هنا » وبـ « الآن » وبالعلاقات الإنسانية . يبدو أن رفض العذت والعوار - وهما أهم عنصرين يصوغان شكل الدراما - وبالتالي رفض الشكل الدرامي ذاته ، لا بد وأن يطابق ظاهرة التخلّي المزدوج ، الذي يميز شخصيات تشيشغوف .

لكن لا يمكن تتبع هذه الظاهرة سوى في البداية . وفي حين يستمر أبطال مسرحيات تشيشغوف في عيش الحياة الاجتماعية ، على الرغم من غيابهم النفسي ، ولا يستخلصون من وحدتهم وحدينهم آخر النتائج ، بل يصرون على تواجههم المعلق بين العالم والأنا ، بين الآن والآنذاك ، فلا يستغنى الشكل فيها عن المعاير التي تجعله درامياً . وهو يحافظ عليها ضمن عرضية تسمح لشكل الموضوع الحقيقي أن يتكون في إطار سلبي ، كانعراضاً عنه .

(٥) نفس المرجع ، ص ٨ : أصلاً في صيغة المتكلم .

(٦) نفس المرجع ، ص ٣٠ .

(٧) نفس المرجع ، ص ٧٥ .

وهكذا تُظهر مسرحية الأخوات الثلاث بقایا من العدث التقليدي . الفصل الاول ، منطلق المسرحية ، تدور أحداثه في يوم تسمية ايرينا ، والثاني يتحرك في اطار التغيرات التي حصلت فيما بعد : زواج اندريه وولادة ابنه ؛ وتدور أحداث الثالث ليلا ، بينما يشب حريق كبير في المكان المجاور ؛ أما الرابع فيتسنم بعبارة تسفر عن قتل خطيب ايرينا ، في اليوم الذي تنسحب فيه الفرقة العسكرية وتقع أسرة برسورف فريسة لملل الحياة في الاقليم ، هذا التجانب المتفاكم في لحظات الاحداث الى جانب ترتيبها في أربعة فصول ذلك الترتيب الذي يعد من الأزل فقيرا في عناصر التشويق ، يكفي لأن يكشف الموقع العجيز بهذه اللحظات في اطار مجمل الشكل . فهي موضوعة بدون افاده فعلية ، كيما تكتسب الموضوع قليلا من الحركة ، التي تمكن من اقامة حوار . الا أن العوار لا وزن له ، شأنه في ذلك شأن اللون الأساسي الشاحب ، الذي تختلف عنه حوارات الذاتية المزخرفة ، التي تعد ترجيحا ، كونها تلك البقع الملونة التي يتكتشف فيها المغزى الاجمالي . من هذه التحليلات الذاتية اليائسة ، التي تتبع المجال لظهور كل الاشخاص تقريبا ، كل بمفرده ، تحيا المسرحية ، فمن أجلهم كُتبت .

ليست هذه حوارات ذاتية بالمعنى التقليدي للكلمة ، حيث لا حالة هناك في أصلها ، بل موضوع . والعوار الذاتي الدرامي لا يصوغ ، (كما يرى جورج لوکاتش^(٨) شيئا مما لا يحتويه الاخبار . « يُخفي هاملت لأسباب عملية وضعه النفسي أمام رجال البلاط ؛ ربما بالذات لأن هؤلاء يفهمون جيدا أنه يريد ، لا بل يجب أن ينتقم لأبيه^(٩) » أما هنا فيختلف الامر . فالكلمات تقال في وسط المجتمع ، وليس على انفراد . لكنها تجعل من يقولها في عزلة . وبطريقة توشك إلا تلاحظ ينتقل العوار الخيالي الى أحاديث ذاتية حقيقة . بيد أنها لا تشكل أنواعا من العوار المعزول ، تدخل في تركيب عمل مسرحي قائم على العوار ، بل يتخلل بواسطتها هذا العمل ككل عن العنصر الدرامي ويكتسب صبغة شعرية ،

(٨) جورج لوکاتش ، حول سوسیولوجية الدراما الحديثة ، المرجع السابق ص ٦٧٨ وما يتبع .

(٩) نفس المرجع ، ص ٦٧٩ .

ذلك لأن اللغة في العمل الشعري تتجلّى ببديهية أكثر منها في العمل المسرحي ، وهي أكثر شكليّة . فالتحدث في الدراما يعبر ، إلى جانب المضمون الملموس للكلمات ، أيضاً عن ممارسة كلامية . فإذا لم يعد هناك ما يقال أو كان هناك ما لا يمكن قوله ، تصمت الدراما . أما الصمت في العمل الشعري فهو في حد ذاته لغة . فالكلمات لا « تسقط » فيه بالطبع ، بل يتم التحدث بالبداهة التي هي من صلب الموضوع .

يعود الفضل في روعة لغة تشيقوف إلى مرحلة الانتقال من الحديث إلى الشعر في العزلة ، وتقوم هذه الروعة على أساس امكانية الأخبار الكبيرة المتوافرة للإنسان الروسي والمسحة الشعرية التي تتعلّق بها لغته . فالعزلة لا تعني هنا تجمداً ، وما لا يعرفه الغرب إلا في حالة نشوة المشاركة في عزلة الآخرين واستيعاب العزلة الفردية ضمن العزلة الجماعية الآخذة في التكون ، ذلك ما يبدو امكانية يحتوي عليها الكيان الروسي ، كيان الإنسان وكيان اللغة .

لذلك يمكن أن يكمن العوار الذاتي البارز في مسرحيات تشيقوف في العوار نفسه ، ولذلك أيضاً نادراً ما يشكل العوار في أعماله أية مشكلة ، كما لا يؤدي تناقضها الداخلي ، القائم بين موضوع العوار الذاتي وما يطرحه العوار ، إلى نسف الشكل الدرامي .

الا أن امكانية الطرح هذه تبقى مغلقة في وجه أندريه وحده ، أخي الإخوات الثلاث ، فعزلته تجبره على الصمت ، لذلك يتتجنب المجتمع (١٠) ؛ ولا يستطيع التحدث ، الا عندما يعلم بأنه لن يُفهم . يصوغ تشيقوف ذلك عن طريق جعل خادم المكتب الزراعي فيرابونت ، أصم .

أندريه : مساء الغير يا صديقي القديم . هل من جديد .

فيرابونت : لقد بعث المدير بهذا الكتاب وهذه الوثائق .

(ثم يعطيه الكتاب والطرد) .

أندريه : شكراً لك . هذا حسن . قل لي – لماذا أتيت متأخراً بهذا القدر ؟ فالساعة تقارب التاسعة .

(١٠) الإخوات الثلاث ، ص ٢٢

فيرا بونت : مازا؟

أندرية «بصوت أعلى» : سالتك لماذا تأخرت هكذا.

فيرا بونت : آهاه ! كنت هنا قبل أن يحل الظلام ، لكن لم يسمع لي بالدخول . (٠٠٠) (يظن أن أندرية يسأله شيئاً ما) : مازا؟

أندرية : لا شيء . (يقلب صفحات الكتاب) . غداً الجمعة ليس لدي اجتماع ، لكنني سأذهب إلى هناك بالرغم من ذلك . . . علني أجد ما يشغلني . . . لأن بقائي في البيت ممل . . .

(فاصل صمت) . نعم أيها العجوز العزيز ، هكذا تتغير الأمور ! هكذا تخدعنا الحياة ! دفعني السأم للانشغال بهذا الكتاب - عبارة عن محضر جلسات قديم . . . انه لمن المضحك . . . يا الهي ، أنا سكريتير في المكتب الزراعي الذي يرأسه السيد بروفوبيوف ! سكريتير أنا - وأعلى منصب يمكنني الوصول إليه هو أن أكون عضواً في الادارة الزراعية ! أنا ، الذي أطمح كل ليلة إلى أن أكون استاذًا في جامعة موسكو ، إلى أن أكون عالماً شهيراً يفخر به وطنه !

فيرا بونت : لا أستطيع أن أبدي أي رأي فيما تقول . . . ابني ثقيل السمع . . .

أندرية : لو لم تكن ثقيل السمع لما تحدثت معك هكذا ، يجب أن أتعذر إلى إنسان ما - زوجتي لا تفهمني ، وأخشى أن تسخر أخواتي مني صدقاً لأحب العادات لكن ما أعظم سوري لو أنني أجلس الآن . . . في موسكو في أرجاء تيسنوف أو في أي مطعم لطيف آخر . . . نعم يا عزيزي !

فيرا بونت : في موسكو . . . لقد حكى مؤخراً أحد الرجال في المكتب قصة عن موسكو ، قصة مدهشة ! كان لفيف من التجار يأكلون الكاتو ، فاللهم أحدهم أربعين

قطعة ، فلم يبرح مكانه ومات لتوه . أربعين أو خمسين - لا أعرف ذلك بالضبط ، لكن هكذا كان العدد على وجه التقرير .

أندريه : هناك يجلس المرء في مطعم كذلك في موسكو ، لا يعرف أحداً من الناس ولا يعرفه أحد - ويشعر على الرغم من ذلك وكأنه في بيته ... أما هنا فانك تعرف الجميع والجميع يعرفونك - وأنت على الرغم من ذلك غريب ... غريب ووحيد .

فيرابونت : ماذا؟ (فاصل صمت) . وحكي الرجل نفسه أيضاً - ربما كان كاذباً . أن حبلاً طويلاً قد شُدَّ عبر موسكو بأسرها ... (١١)

ان ما يبدو هنا ، في الأرضية التعليلية لثقل السمع كحوار ، هو في الأساس حوار ذاتي يكمن في نفس أندرية اليائسة ويتطابق مع كلام فيرابونت ، الذي هو أيضاً حوار ذاتي . فبينما تبدو عادة في الكلام عن أمر واحد امكانية فهم حقيقي ، يُعبرُ هنا عن استحالة هذا الفهم . ويتجلّ انطباع التباعد في أكبر صورة ، عندما يوهم بأنه أرضية للتقارب . فحوار أندرية مع نفسه لا يقوم على أساس الحوار ، بل على أساس انعدامه . وقدرة التعبير في الحديث المتجانب تكمن في التضاد المؤلم - الساخر للحوار الحقيقي ، الذي يُزاح إلى عالم الغيال . إلا أن هذا يضع الشكل الدرامي ذاته موضع تساؤل .

في حين يمكن تبرير تَعَذُّر التفاهم في مسرحية الأخوات الثلاث من حيث الموضوع (صمم فيرابونت) ، فإن رجوعاً إلى عالم الحوار لا يزال ممكناً . وتبقى خلودرات فيرابونت أحداً ثانية هامشية . لكن كل ما يتعلق بالموضوع . مما مضمونه أعم وأهم من الدافع الذي يطرح الأمور ، يسعى إلى أن يستقر في الشكل . والارجاع الشكلي للحوار يؤدي بالضرورة إلى الروائية . لذلك يشير أصم تشيكوف إلى المستقبل .

(١١) نفس المرجع ، ص ٣٧ وما يتبع .

ثالثاً :

يعتبر ستريندبرغ من مؤسسي ما سمي فيما بعد بـ «أدب الأنا المسرحي» ، الذي حدد صورة الأدب المسرحي عقوداً عديدة ، وتأصلت جذور ذلك لدى ستريندبرغ في ظاهرة عرض الذات . هذه الظاهرة لا تقتصر على ابراز الصلات الموضوعية . فنظرية «الدراما الشخصية» تبدو لدى ستريندبرغ مرتبطة في علاقة تكامل مع نظرية الرواية السيكولوجية (رواية تطور النفس الذاتية) ضمن إطار تصوره عن أدب المستقبل . وما قاله في حديث له عن الجزء الأول من قصة حياته (ابن خادمه) يكشف في الوقت ذاته عن خلفيات الأسلوب الدرامي الحديث ، الذي تظهر بداياته بعد عام من ذلك (١٨٨٧) في مسرحية «الأب» ، يقول ستريندبرغ : «أعتقد أن وصفاً كاملاً لحياة انسان هو أصدق وأكثر محتوى من حياة أسرة بأكملها . هل نستطيع معرفة ما يدور في أذهان الآخرين ؟ كيف نستطيع معرفة الدوافع الخفية لعمل ينويه أو يقوم به آخرون ، وكيف نعرف ما قال هذا أو ذاك في لحظة ثقة ؟ نعم ، اتنا نؤول فقط . لكن العلم الذي يعني بالانسان لم يتقدم تقدماً ذا بال على يد أولئك الكتاب الذين حاولوا ، مع ما تيسر لهم من المعلومات السيكولوجية الضحلة ، تصميم الحياة النفسية التي هي في الحقيقة خافية على كل انسان . فالانسان لا يعرف سوى حياة واحدة ، هي حياة ذاته ٠٠٠ (١)

يمكن أن نقرأ من هذه الجمل ، التي قيلت عام ١٨٨٦ ، رفض ستريندبرغ للأدب المسرحي بشكل عام . لكنها تشكل أرضية لتطور توقف في بدايته مسرحية «الأب» (١٨٨٧) ، وفي وسطه مسرحيتا «إلى دمشق» (١٨٩٧ - ١٩٠٤) و «حلم» (١٩٠١ - ١٩٠٢ إلى أن ينتهي بمسرحية «الشارع الريفي الكبير»

(١) ستريندبرغ ، الاعمال الكاملة ، الجزء الثامن عشر ، اقتبس وترجمت عن : والستروم ، التعبيرية الدرامية لدى ستريندبرغ ، آن آربن ١٩٣٠ ، ص ٩٩ .

(١٩٠٩) . إلى أي حد يبتعد هذا التطور فعلاً عن الدراما التقليدية ، هذه بالطبع مشكلة رئيسية بالنسبة لستريندبرغ .
يحاول العمل المسرحي الأول « الأب » الربط بين الأسلوب الشخصي والأسلوب الطبيعي . والنتيجة هي أن لا يتحقق أحد من الأسلوبين . ذلك لأن أهداف المسرح الطبيعي كانت دائماً مختلفة عن أهداف المسرح الشخصي . فالمذهب الطبيعي ، مهما أظهر بأنه ثوري ، وربما كان ذلك أسلوباً ورؤياً ، إلا أنه سلك منحيًّا محافظاً في المسرح . فقد اهتم أساساً بالمحافظة على الشكل المسرحي التقليدي المعروف . وكمنت - كما سيتبين فيما بعد - وراء هدفه الثوري الرامي إلى تحقيق مستوىً جديداً في أسلوب الدراما فكرة إنقاذهما من خطر العقلية التاريخية والانتقال بها إلى عقلية لم تتأثر بعد بالتطور ، وكانتها قديمة وعصيرية في آن معاً .

يظهر لأول وهلة بأن مسرحية « الأب » تعالج شؤون العائلة ، كما هو الحال في المسرحيات الكثيرة المعاصرة لها . يتصارع الأب والأم حول تربية ابنتهما : خلاف المبادئ وصراع الجنسين . لكن لسنا بحاجة للاحتفاظ بكلمات ستريندبرغ المقتبسة آنفاً في الذاكرة لكي ندرك بأن هذه المسرحية لا تقوم على أساس العرض المباشر ، أي المسرحي ، لهذه العلاقة المتسمة وتاريخها ، بل أنها صارت انطلاقاً من شخصية الأب وبنبت على أساس ذاتيتها على أن الصورة الإجمالية : الأب في الوسط ، يحيط به لفيف من النساء : لورا ، المرضعة أم الزوجة وأخيراً الابنة ، وكأنهن يشكلن جدران جحيم حواء ، الذي يخيل إليه أنه فيه ، هذه الصورة لا تعطي سوى إشارة أولى لذلك . بيد أن الأهم هو ادراك أن كفاح زوجته ضدده لا يصل في أغلب الأحيان إلى تحقيق « درامي » الا لكونه انعكاساً لها في وعيه وأن الملامة الرئيسية لهذا الصراع هو نفسه الذي يحددها . والشك بالأبوبة ، أهم أسلحة الزوجة ، هو الذي يلقيه بنفسه بين يديها ويعرف بمرضه العقلي في احدى رسائله إذ يقول بأنه « يخشى أن يكون قد فقد عقله » (٢) وكلمات

(٢) ستريندبرغ ، الأعمال الكاملة ترجمة ستريندبرغ ، ميونيخ ١٩٠٨ - ١٩٢٨ ، الجزء الثالث ص ٣٧

زوجته في آخر مشهد من الفصل الثاني ، التي تحمله على أن يقذفها بمصباح مشتعل : « الآن أديت دورك كاب ، للاسف ضروري ومعيل . لم تعد بعد الآن ضروريًا عليك أن تذهب » ، هي صادقة من حيث أنها ترجمة لتلك الأفكار التي تحمل كابتن الخيالة « الزوج » على الارتياب بزوجته . و اذا كانت الطبيعية في الحوار تعني نقلًا حرفيًا للحديث ، كما يمكن أن يكون في الواقع ، فإن أول أعمال ستريندبرغ الطبيعية بعيدة عن ذلك بقدر بعد التراجيديا الكلاسيكية فيما يختلفان من حيث المبدأ الأسلوبي : فالكلاسيكية تعتمد على مثالية لغوية موضوعية ، بينما يتعدد أسلوب ستريندبرغ من خلال رؤية شخصية وسقوط الزوج ، الذي أعدت له لورا عن طريق الترويض والقهر ، يتحول بفعل الربط بالطفولة ومتابقة الكابتن السحرية — التحليل النفسية مع مضامين ذكريات في كلمات « المرضعة » ، التي تلبسه السترة ، يتحول إلى عملية نفسية باطنية .

ونظرًا لهذه الإزاحة يصبح مطلب الوحدات الثلاث ، الذي لا نزال نلاحظه بشدة في مسرحية « الأب » ، عديم المغزى ، ذلك لأن مهمته في الدراما الأصلية تكمن في (٣) عزل المجرى العدلي — الديناميكي عن جمود العالم الداخلي والخارجي . مما يمكن من خلق ذلك المجال المطلق الذي يساهم في تشجيع إعادة الحدث الوسط ، إنساني . لكن لا يقوم العمل هنا على أساس وحدة العدث ، بل على أساس وحدة أنا الشخصية المركزية . فوحدة العدث غير أساسية ، هذا إن لم تكن عامل اعاقبة في عرض التطور النفسي واستمرارية العدث ، التي لا فجوات فيها ، لا تشكل ضرورة ؛ فوحدتنا الزمان والمكان ليستا ؟ علاقة متبادلة مع وحدة الأنما ، ذلك يظهر في المشاهد القليلة ، التي لا يقف فيها الكابتن على خشبة المسرح . وليس من الواضح ، لماذا لا يتمكن الجمهور ، الذي يرى واقع هذه العائلة بعيون الأب فقط ، من اكتفاء أشره في مشيته الليلية ولا يُسجن معه فيما بعد ، طبعاً يهيمن الكابتن أيضًا على هذه المشاهد ، فهو متواجد فيها كموضوع لل الحديث ، الموضوع الوحيد لها . وهي تعطى مجالاً لتأمر لورا ، لكن بصورة غير مباشرة . وتحتل الصدارة صورة الزوج ، كما

(٣) قارن ص ١٥ وما يتبع .

تصورها الزوجة لأخيها وللطبيب : وعندما يطلع القسيس على خطة أخته الراامية إلى اعتقال الكابتن ووضعه تحت الوصاية ، يتبنى أمر صهره ، على الرغم من أنه كان يعتبره بسبب العاده « كأشد ضارة في حقلنا » (٤) :

كم أنت شديدة يا لورا ! شديدة بشكل لا يصدق ! كثعلب في المقص
تفضلين أن تقطعني ساقك بأسنانك على أن تصطادي ! — إنك كلص بارع :
ليس لك شريك في الذنب، حتى ولا ضمير ! — انظري الى المرأة ! لن تجرؤي
على ذلك ! (٠٠٠) هل تسمحين لي بأن أرى يدك ! أليس عليها بقعة دم
تفضح جريمتك ، أليس هناك أثر للسم الخبيث ؟ جريمة قتل صغيرة بريئة ،
يصعب تسويتها قانونياً ؟ جريمة غير مقصورة ؟ غير مقصورة ؟ هذا
اختراع جميل !

وفي النهاية يعود من حديثه بالنيابة هذا إلى حديث مباشر :
كوني رجلا فقد يسرني أن أراك في حبل المشنقة ! وكأخ ورجل دين —
تقبلي اطرائي ! (٥)

ثم يلفظ الكابتن بعد ذلك آخر كلماته . هذه النقاط القليلة التي تشير إلى تطور صياغة الأدوار الدرامية إلى مشكلة وإلى الوحدات الثلاث في نطاق الأدب المسرحي الشخصي ، توضح ، من مسرحية « الأب » فصاعداً ، كيف تنفصل أهداف ستريندبرغ الطبيعية عن الاوتوبوغرافية في مجال الدراما . « الآنسة جولي » ، التي ظهرت بعد ذلك بعام واحد ولم تصمم على أساس روائية مستقبلية ، هي واحدة من أشهر مسرحيات المذهب الطبيعي على الاطلاق ، ويُعد تحليل ستريندبرغ نوعاً من وضع برنامج لهذا المذهب .

يبد أن محاولته إدخال أنا فرد ما أو بالأحرى أناه هو إلى قلب المسرحية تؤدي بالتدريج إلى الخروج عن بنية الدراما التقليدية (التي لا تزال « الآنسة جولي » .

(٤) « الأب » ، من ٥٨ .

(٥) نفس المرجع ص ٥٨ أيضاً

مرتبطة به) . في البداية تبرز تجربة المسرحية ذات البطل الواحد ، كما هو الحال في مسرحية « الأقوى » ، المكونة من فصل واحد . يبدو هذا استنتاجاً للقول الذي تحتويه جملة « لا يعرف الانسان سوى حياة واحدة فقط ، هي حياة ذاته » . لكن يبقى جديراً باللحظة أن الدور الوحيد لهذه المسرحية ليس شخصية ستريندبرغ الاوتوبوغرافية . ونجد لذلك تبريراً اذا ما أدركنا أن الدراما الشخصية لا تتبع من تصور أن الانسان لا يمكنه سوى تصميم حياته النفسية الذاتية ، بدليل أن هذه فحسب هي الواضحة بالنسبة اليه ، بقدر ما تتبع من الهدف المتقدم على الدراما الشخصية وهو تحويل الحياة النفسية ، هنا العالم الخفي ، الى واقع درامي . فالدراما ، التي هي الشكل الفني لفتح الحوار وصراحته ، مهمتها الأساسية عرض ما خفي من الأحداث النفسية . وهي تفك هذه الأحداث من مكانها عندما ترجع الى الشخصية المركزية ، وفي هذه الحالة اما ان تقتصر على عرض وابراز هذه الشخصية (دراما الشخص الواحد) ، او أنها ، انطلاقاً من رؤيتها المستقبلية تعبس ما تبقى (دراما الأنا) ، وعندما تتخل عن كونها دراما .

بيد أن مسرحية « الأقوى » ذات الفصل الواحد (١٨٨٨ / ٨٩) ليست مثلاً لمسلسل ستريندبرغ الدرامي وقدر ماهي مثلاً للمشاكل الداخلية في التقنية التحليلية الحديثة بشكل عام . وعلى هذا الاساس يجب أن يُنظر اليها من حيث ارتباطها بآيبسن . حيث يكمن في هذه الدراما الوحيدة البطل ، والتي تقع في ست صفحات ، ما يشبه نواة مسرحية . ايبيسنية مؤلفة من ثلاثة أو أربعة فصول . فالحدث الثاني في الحاضر ، الذي يستخدم كأرضية لتحليل الحدث الرئيسي ، يقتصر وجوده على النواة : « السيدة × ، ممثلة ، متزوجة » تلتقي مساء عيد الميلاد في زاوية مقهى للسيدات بـ « الآنسة ع ، ممثلة غير متزوجة » . وما يُشبك درامياً مع الأحداث العالمية لدى آيبسن بطريقة رائعة ، لكن مثيره للشك : الانعكاسات الداخلية والماضي العائد عن طريق الذكريات ، يُعرض هنا من خلال حديث ذاتي للسيدة بطريقة روانية - شعرية . لا يستبدل من ذلك بشكل غير مباشر مقدار انعدام الدرامية في تهمة آيبسن فحسب ، بل يُشار أيضاً الى الثمن الذي

كان على ايبسن أن يدفعه من خلال تمسكه بالشكل الدرامي . ذلك لأن الخفي والمكبوت في كثافة ونقاء الحوار الذاتي لدى ستريندبرغ يولدان انطباعاً أقوى مما في حواراته الثنائية ، وليس في فتحها شيء من « الضعف اللامثيل له » الذي رأه ريلكي في مسرحيات ايبسن (٦) . وفي حين أنها بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد أخبار ، فهذه الطريقة في عرض الأنا قادرة على احداث منعطفين ، ليس هناك ما هو أكثر منها درامية ، ولو أنها ، نظراً لصيغتها الباطنية البعثة ، لا يعترفان بالحوار فيفقدان بذلك صفة الدراما .

بعد خمسة أعوام من التوقف عن العمل المسرحي يبدع ستريندبرغ أكثر أشكاله نموذجية « دراما المخطات » في مسرحية « إلى دمشق » ، عام ١٨٩٧ ، وبينها وبين مسرحيته الكبيرة « الأب » أربع عشرة مسرحية صغيرة ألفها في الفترة ما بين ١٨٨٧ - ١٨٩٢ بالإضافة إلى استراحة طويلة بين ١٨٩٣ و ١٨٩٧ . مسرحيات هذه الفترة ذات الفصل الواحد (وعددتها احدى عشرة ، من ضمنها « الأقوى ») لا تضع مشاكل الحدث الدرامي وتكوين الأدوار ، التي عالجتها مسرحية الأب ، في الصدارة . وهي لا تعلها ، بل تشير إليها بشكل غير مباشر ، عندما تعاول التخلّي عنها .

إيالقابل تستطيع تقنية المخطات أن تطابق الأهداف الموضوعية للمسرح الشخصي ، التي تتكتشف جزئياً في مسرحية « الأب » مطابقة شكلية فتزيل بذلك التناقضات ، التي عملت هذه الأهداف على إقامتها داخل الشكل الدرامي . يهم مؤلف المسرحيات الشخصية أولاً بأول عزل واعلاء الشخصية الرئيسية في مسرحيته ، التي غالباً ما تجسد شخصيته هو . والشكل الدرامي ، الذي يعمل من حيث المبدأ على التوازن الدائم والمتجدد في أداء الدور السوسط - انساني ، لا يستطيع القيام بهذه المهمة دون أن يتعظم على صغرتها . في « دراما المخطات » التي تصف تطور البطل ، نجده متميزاً تماماً عن الشخصيات ، التي يقابلها في

(٦) ريلكي ، نفس المرجع السابق ص ١٠١ .

محطات مسيرته . وهم يظهرون ، في حين أنهم لا يظهرون إلا في لقائه بهم ، ضمن إطار رؤيته ومرتبطين به . وبما أن الأنما المركبة هي التي تشكل أرضية « دراما المحطات » ، لا مجموعة من الأشخاص المصطفين إلى حد كبير بالتساوي وعلى نسق واحد ، وبما أن حيزها لم يكن بالأصل حوارياً ، فالحوار الذاتي هنا يفقد الطابع الاستثنائي ، الذي لا بد وأن يخصص له في الدراما ، لكن بذلك يكون للكشف الغير محدود عن « حياة نفسية خافية » ، قبل كل شيء من حيث الشكل ، ما يبرره .

ومن تبعات الأدب المسرحي الشخصي أيضاً الاستعاضة عن وحدة العدث بوحدة الأنما . وهذا ما تدخله في حسابها تقنية المحطات ، في حين تعمل على تفكك استمرارية العدث إلى مشاهد متسلسلة . والشاهد المختلفة لا ترتبط هنا بعلاقة سببية فيما بينها حيث لا ينبع أحدها كما في الدراما عن الآخر لا بل تظهر وكأنهما أحجار معزولة مصفوفة على نسق الأنما المتقدمة . هذا الجمود وانعدام المستقبلية في المشاهد ، اللذان يضفيان عليها (في مفهوم غوته) صبغة روائية ، يرتبطان بتركيبها المعين ، القائم على المواجهة المنظورية بين الأنما والعالم . والمشهد الدرامي يمتلك ديناميكية من العجل الوسط - انساني ويندفع إلى الأمام بفضل اللحظة المستقبلية الكافية فيه . على العكس من ذلك فان المشهد في « دراما المحطات » لا يقيم علاقة متبادلة ، صحيح أن البطل يلتقي بآناس ، لكنهم يظلون غرباء بالنسبة إليه .

بذلك توضع امكانية العوار ذاته موضع تساؤل ، وفي آخر مسرحياته ذات المحطات « الشارع الريفي الكبير » أنجز ستريندبرغ بين موضع وآخر ولصوتين اثنين انعطافاً من العوارية إلى الروائية : إلى طاولة ما يجلس السائح والصياد ، وأمامهما كؤوس .

السائح : يغيم الهدوء هنا على الوادي .

الصياد : هدوء مطلق ، على رأي الطحان .

السائح : هو غارق في نوحة ولا تهمه المياه التي تضيع هدرأ .

الصياد : لأنه يتبع الريح والطقس .

السائح : هذا الجهد الضائع أيقظ لدى اشمئازاً من الطواحين الهوائية :

الصياد : تماماً كما حدث للفارس النبيل دون كيشوت المنخي ،

السائح : الذي لم يعلق المطف باتجاه الريح ،

الصياد : بل فعل العكس تماماً ؟

السائح : لذلك اعترضته صعوبات ... (٧)

هذا المشهد لا يمكن أن يكون جسراً لمشهد يليه . ويقتصر دوره على البطل يحمل نتائجه الجارحة أو الشافية معه في قراره نفسه ، ويختلف المشهد ذاته وراءه كمقطعة من محطات مسيرته . وبما أن الطريق الشخصي تحل على هذا النحو محل الحدث الموضوعي ، فإن مقولتي وحدة الزمان والمكان ياطلتا المفعول . لأن الانعطافات المختلفة في الطريق الداخلية الفعلية هي وحدها التي تتحقق من خلال مشاهد ؛ فالطريق لا تُسد برمتها من قبل « دراما المحطات » ، كما يُغلق الحدث في الدراما الأصلية . وتطور البطل يتجاوز دوماً ، عن طريق المحطات الزمانية والمكانية ، حدود العمل المسرحي ويربطه بها .

وبما أنه لا يقوم ارتباط عضوي بين المشاهد المختلفة ، وأنها لا تشكل سوى مراحل من تطور متتجاوز العمل المسرحي (وكانها نتف من مشاهد رواية تطورية) يمكن أن يقوم بنائها على مخطط سطحي بالنسبة إليها ، يعدد من جديد صلاتها وسماتها الروائية . ذلك خلافاً لما عليه نموذج مسرحيات غوستاف فرياتاغ ، فبينما ينبع الهرم المقام بالضرورة عن النمو العضوي للمشاهد والفصول ، تتجل في البنيان المتناسق لمسرحية « إلى دمشق » ، الجزء الأول ، فكرة « ترتيب آلي » ، غنية المغزى ، لكن غريبة عن العمل المسرحي .

يبدو بالطبع أن هذه الدلالة على الصلة الوسط - إنسانية في « دراما المحطات » ، كون هذه الصلة مواجهة حادة ، متناقضة مع تلك المساحة التعبيرية لدى ستريندبرغ ، التي يظهر بموجبها أشخاص ثلاثة - إلى دمشق (السيدة ، المسؤول ، قيصر) كاشعاعات للأنا المجهول ، أو بالأحرى يعد العمل برمته كامناً

(٧) الأعمال الكاملة ، الجزء العاشر ، ص ١٧٧ وما يليه .

في ذات بطله . (٨) بيد أن هذا التناقض هو بعينه التناقض الظاهري للذات : تغريب ذاتها في الانعكاس ، تشبيئ الأنـا الذاتية المعينة ، تحول الذات المـصـعدـة إلى الموضوع . ويكشف التحليل النفسي في مفهومه ، الذي يبرز اللاوعي على أنه ضمير غير شخصي » ، عن أن اللاوعي يواجه الأنـا الواقعـة (يعني الأنـا التي تعي نفسها بنفسها نتيجة لعملية تطور) كشيء غريب . وهكذا يقف الفرد ، الذي يهرب إلى نفسه أمام العالم الذي أصبح غريباً ، من جديد تجاه غريب . فيما يتعلق بذلك الشخص المجهول في بداية المسرحية :

لا أخـشـيـ الموت ، بل أخـشـيـ الوحدـة ، فـقـيـ الوحدـةـ التـقـيـ بأـحـدـ ماـ ..
لكن لا أـعـرـفـ فيماـ إذاـ هوـ أحـدـ آخـرـ ، أمـ أنهـ أناـ نـفـسـيـ ، ذـلـكـ الذـيـ أحـسـ بهـ إـلـاـ أنـ الـإـنـسـانـ فـيـ وـحـدـتـهـ لـيـسـ وـحـيدـاـ . يـتـكـثـفـ الـهـوـاءـ وـتـبـثـقـ مـنـ حـيـاةـ مـنـ جـدـيدـ ، وـتـبـدـأـ أـحـيـاءـ بـالـنـمـوـ ، لـاـ تـرـىـ ، لـكـنـ يـعـسـ بـهـ وـفـيـهاـ حـيـاةـ (٩)ـ

وهو يلتقي بهذه الأحياء أثناء تتابع محطات مسيرته . الا أنها في أغلب الأحيان هو نفسه وفي الوقت ذاته غريبة عنه ؛ وبقدر ما يكون هو نفسه ، بقدر ما تكون هذه الكائنات غريبة عنه . هذا التماثل يؤدي من جديد إلى إزالة الغواية ؛ فالسيدة في ثلاثة - دمشق لا تستطيع أن تقول للشخص المجهول ، التي هي على ما يبدو مسقط له ، الا ما سبق له أن عرف :

الـسـيـدـةـ (لـأـمـهـاـ)ـ :ـ إـنـ شـيـءـ غـيرـ عـادـيـ ،ـ وـمـنـ الـمـلـ أـنـيـ لـاـ أـسـتـطـعـ
قـوـلـ شـيـءـ إـلـاـ وـكـانـ قـدـ سـمـعـهـ مـنـ قـبـلـ .ـ هـذـاـ مـاـ يـعـلـمـنـاـ عـلـىـ التـقـاـيلـ
مـنـ الـكـلـامـ (١٠)ـ

ان علاقة الذاتي بال موضوعي تبدو في البعد الزمني كعلاقة الماضي بالحاضر . فالماضي الذي انتقل إلى حيز الذكرى وأصبح باطنيا ، يظهر بفعل انعكاسي كحاضر غريب : فالغرباء الذين يقابلهم الشخص المجهول هم في الأغلب

(٨) فارن والستروم ، المرجع السابق ، ص ٤٩ وما يتبع ، ص ١٢٤ وما يتبع .

(٩) الاعمال الكاملة ، الجزء الخامس ، ص ٧ .

(١٠) نفس المرجع ، ص ٥٢ .

اشارات لماضيه الذاتي . وهكذا يُستشهد في شخصية الطبيب بزميل مدرسي لطفولته ، كان قد عوقب بدلًا منه وهو بريء وعندما يقابلة تبرز في الزمن الحاضر مسببات تكبّيت ضميره ، الذي لم يتركه منذ ذلك العين . (حادثة في حياة ستريندبرغ) . والمسؤول ، الذي يقابلة في زاوية أحد الشوارع ، يريه أثر الجرح الذي يحمله هو من جراء ضربة تلقاها من أخيه .

هنا يحصل تماس بين « دراما المحن » وتقنية ايبسن التحليلية . وكما هو الحال في التغرب الذاتي للفرد ، فلا يصل التغرب في مضييه ذاته إلى شكل ملائم ودون « عنف » مسرحي إلا في اللقاءات المختلفة ، التي يكون ستريندبرغ منها عمله . وعلى أساس تعابه لأنـا المنفرد والعالم المتغرب — المشتيء يقوم البنيان الشكلي لعملين لاحقين من أعمال ستريندبرغ : مسرحية « حلم » (١٩٠١-١٩٠٢) ومسرحية « لعن الأشباح » (١٩٠٧) .

مسرحية « حلم » ، التي كُتبت بنفس الأعوام التي كُتب فيها الجزء الثالث من مسرحية « إلى دمشق » ، لا تختلف أبدًا من حيث فكرة الشكل (« تقليد شكل العلم — الغير متراـبط ، لكن المـنطقـي المـظـهـر » — ستريندبرغ في المقدمة التي كتبها حول المسرحية) عن « دراما المحن » . وقد اعتبر ستريندبرغ أن مسرحية « إلى دمشق » ذاتها هي مسرحية حلم أيضًا ، مما يشير في الوقت ذاته إلى أنه لم يفهم مسرحية « حلم » على أنها حلم تكون من مشاهد بل أراد أن يلمح في العنوان إلى بناء هذه المسرحية الشبيه بالعلم . لأن « العلم » و « دراما المحن » يتطابقان فعلاً في بنيانهما : سلسلة من المشاهد لا تشكل وحدتها حدثاً موحداً ، بل تشكل أنا الشخص العالم أو البطل الباقي في حالة تطابق مع ذاتها .

إذا كانت دراما المحن تؤكد بشكل خاص على لأنـا المنفرد ، فإنـ العالم الانساني يتصور مسرحية « الحلم » وذلك في التشبيء ، الذي يظهر فيه هذاـالـعالـمـ في وجهـابـنةـاـينـدـراـ . هذهـهيـالفـكـرةـالـأسـاسـيـةـلـلـمسـرـحـيـةـ ،ـالـتيـتـعـدـأـيـضاـ شـكـلـهاـ :ـأـمـاـمـابـنـةـاـينـدـراـيـعـرـضـ«ـكـيـفـيـعـيشـالـبـشـرـ»ـ(ـسـتـرـينـدـبـرـغـ)ـ .ـانـالـتـسـلـسـلـالـمـتـفـكـكـلـمـشـاهـدـمـسـرـحـيـةـ«ـحـلـمـ»ـ،ـهـوـتـسـلـسـلـاـسـتـعـراـضـيـ،ـأـكـثـرـمـاـ فيـالـعـلـمـذـاتـهـ،ـكـمـاـهـرـقـتـهـالـعـصـورـالـوـسـطـىـ .ـوـالـسـتـعـراـضـ،ــعـلـىـالـعـكـسـمـنـ

الدراما - هو في الأساس عرض يتم لمن هو خارج إطاره . لذلك تظفر مسرحية « حلم » ، التي تدخل الشخص الملاحظ إلى عالمها كما لو أنه أنها ، بالبنيان الأساسي الروائي ، المتجسد في تواجه الذات والموضوع .

ابنة ايندرا ، التي تظهر في النص الأصلي (بدون مشهد تمهدى) كشخصية مسرحية مساوية للآخرين ، تصيغ هذا بعد الروائي الفاصل عن البشرية في الكلمة الشبيهة بشعارأساسي : « مؤلة هي أحوال البشر » .

ويعبر هذا من حيث المضمون عن شفقة ، أما من حيث الشكل فمن بعد ، وبذلك يُصبح الكلمة السحرية ، التي بفضلها تستطيع ابنة ايندرا أن ترتفع فوق مستوى البشر ، على الرغم من أنها قد تشابكت إلى حد كبير مع المصير الإنساني (كما رأى ستريندبرغ) من خلال زواجها من المحامي :

الابنة : أظن ، بعد أن حصل هذا ، أنتي بذات أكرهك !

المعامي : اذن وا ألماء ! .. لكن دعينا نستبق الحقد ! أعدك بألا أقول شيئاً بعد الآن عن الترتيب ... حتى ولو أن ذلك يعذبني !

الابنة : وأنا سأكل الملعون ، ولو أن ذلك يؤلمني !

المعامي : اذن حياة مشتركة مفمدة بالآلام ! ما يسر أحدنا ، يؤلم الآخر !

الابنة : مؤلة هي أحوال البشر ! (١)

طبقاً لبنيانها الاستعراضي تتميز هذه المسرحية بالحركة المؤثرة . فالجانب الضابط (الذي يجسد ستريندبرغ) تقابل ابنة ايندرا بصورة رئيسية شخصيات " كان البشرية بالنسبة إليها ، مهنياً ، متثنية ، لذلك تستطيع هذه الشخصيات على أفضل وجه أن تعرف ابنة ايندرا على هذه البشرية . المعامي مثلاً (التجسيد الثاني للمؤلف) :

انظر إلى هذه العذران : لا يبدو و كان . كل الخطايا قد لطخت الأوراق

(١) ستريندبرغ ، مسرحية « حلم » ترجمة ف . رايشن ، بازال ١٩٤٦ .
من ، ٤٦ .

التي تكسوها ؛ وانظري الى هذه الأوراق ، التي أسجل عليها قصص الباطل المفتر ! انظري الى ! ٠٠٠ لا يأتي الى هنا انسان يبتسم ليس الا نظرات عابسة أنياب بارزة وقبضات مجهزة ٠٠٠ ، والجميع يلقون بسوئهم ، بحسدهم ، بشكهم على ٠٠٠ انظري ، يداي اسودتا ومستحيل أن تعودا نظيفتين ! هل ترين ، كيف أنهما مخدشتان وتدميان ! ٠٠٠ لا أستطيع أن ألبس ثيابي مدة أطول من بضعة أيام ، اذ تفوح بالجرائم التي ارتكبها آخرون ٠ (٠٠٠) انظري الى شكري ! فهل تعتقدين أنني ، ومنظري شبيه بمنظر مجرم ، جدير بعב امرأة ؟ أم هل تعتقدين أن أحداً يرغب في صدقة من عليه أن يعمل على تأدية كل ديون المدينة ، الديون التافهة ؟ ٠٠٠ من المؤسف أن يكون أحدها انساناً :

الابنة : مؤلة هي أحوال البشر ! (١٢)

الشاعر (التجسيد الثالث لستريندبرغ) يقدم اليها « رجاءً خطياً من الانسانية الى حاكم العالم قام بتأليفه حالم » (١٣) وهو يطرق من جديد موضوع أوضاع البشرية . او أنه يقدم اليها انساناً ما ، كمثال حي عن هذه الأوضاع :

(لينا تدخل وفي يدها دلو)

الشاعر : لينا اظهرى أمام الآنسة أغنيس (ابنة ايندرا) ! – لقد عرفتُك قبل عشرة أعوام ، عندما كنت فتاة صغيرة ، مرحة وجميلة ٠٠٠ انظروا ، كيف أصبحت الآن ! خمسةأطفال ، تعذيب ، صرخ ، جوع ، ضرب ! انظروا ، كيف تلاشى الجمال وزال الفرح ، أثناء أداء الواجب ٠٠٠ (١٤)

كما أن الضابط يحتفظ بهذا البعد الروائي بين موضع وآخر :

(يمر سيد متقدم في السن ، يداه معقودتان على ظهره) ٠

(١٢) نفس المرجع ، ص ٢٢ وما يتبع .

(١٣) نفس المرجع ، ص ٩٠ .

(١٤) نفس المرجع ، ص ٥٧ .

الضابط : انظروا، هناك يمشي أحد المتقاعدين ثم ينتظر إلى أن يمل الانتظار؛ انه بالتأكيد أحد النقباء ، الذي لم يستطع الوصول إلى رتبة رائد، أو أنه موثق عقود في محكمة، لم ينل حظه من الترقيع ... يُستدعي كثيرون من الناس ، لكن لا يقع الاختيار إلا على قلة منهم ... انه يمضي الآن سعيًا إلى الحصول على فطوره ...

المتقاعد : كلا ، الجريدة ، جريدة الصباح !

الضابط : ولم يتجاوز بعد الرابعة والخمسين من عمره ، وبإمكانه أن يتسع خمساً وعشرين سنة أخرى وهو ينتظر وجبات الطعام والجريدة ...
أليس هذا مريعاً ؟ (١٥)

وهكذا نرى أن مسرحية « حلم » ليست من صنع الناس ، أي ليست دراما ، بل هي عمل روائي يخبر عن الناس . هذا البنيان الروائي يهيمن أيضاً ، سواء من حيث الموضوع أو من حيث الشكل ، على مسرحية « لعن الأشباح » . فإذا تجلت الروائية في مسرحية « حلم » بزيارة ابنة ايندرا على الأرض من حيث الموضوع وبتسلسل استعراضي للمشاهد من حيث الشكل ، فهي تختبئ هنا خلف واجهة مسرحية اجتماعية تقليدية . أي أنها لم تكن مبدأً أساسياً في الشكل المسرحي ، بل اقتصرت على كونها وسيلة من وسائل تحقيقه . لأن مسرحية « لعن الأشباح » تد واجهت فيما يتعلق بالشكل نفس المشكلة التي واجهتها أعمال أيبسن الأخيرة: وهي الكشف الدرامي للماضي العميق ، المعاط بالصمت ، أي المتغدر على العلنية الدرامية . وإذا تم هذا الكشف لدى أيبسن عن طريق الربط . بحدث درامي من أحداث الساعة أو لدى ستريندبرغ في مسرحية « الأقوى » عن طريق الحوار الذاتي فان كلا الأسلوبين قد اتبعاه إلى جانب في مسرحية « لعن الأشباح » : فأنا الحوار الذاتي في المسرحيات الشخصية تظهر كشخصية درامية عادمة متذكر ووسط أولئك الناس ، الذين يناظر بهم فضح أسرار ماضيهم . إنها هنا شخصية العجوز ، المدير هو مل :

(١٥) نفس المرجع ، ص ٦٢ وما يليه .

فالبشرية بالنسبة اليه ، كما هو حال المحامي والشاعر في مسرحية « حلم » عبارة عن عالم متثنٍ ؛ فهو يجيب على السؤال الذي طرحته الطالب في البداية ، فيما اذا كان يعرف الناس « الذين يقطنون هناك » ، (يعني الناس المنوط به فيما يلي كشفهم) ، بقوله :

كلهم . ان انساناً تقدم به السن مثلني يعرف كل الناس . . . لكن ما من أحد يعرفني بشكل خاص ، فأنا أهتم بمصائر الناس . (١٦)

اذا كان من شأن هذه الجملة أن تعلل من حيث الموضوع مهمة هومل الشكلية ومكانته الخاصة ، فان الجمل التالية توضح ، لماذا يحتاج هؤلاء الناس الى روائي : بنغستون (خادم البيت - شخصية موازية للمدير هومل يصف لخادم هومل أسياده) :

انه عشاء الأشباح العادي ، كما نسميه يشربون الشاي ولا ينطقون بكلمة واحدة ، أو يتعدد القائد بمفرده . . . وهم يمارسون ذلك منذ عشرين عاما ، دائما نفس الناس ، الذين يقولون نفس الكلام أو يصمتون لثلا يربكم العياء (١٧) .

وفي الفصل الثالث :

الطالب : قوله بربك ، لماذا يجلس الآباء هناك في الداخل صامتين ، دون أن ينبعوا ببنت شفة ؟

الأنسة : ليس لدى أحد منهم شيء يقوله للآخر ، وما من أحد منهم يصدق ما يقوله الآخر ، لقد عبر والدي عن ذلك بالشكل التالي : من أجل أي هدف ينبغي أن نتكلم ، ان أحدهما منا لا يستطيع أن يخدع الآخر ! (١٨) .

(١٦) ميتريندبرغ ، « لعن الأشباح » ترجمة م . مان ، مصدر في سلسلة كتب - الجزيرة رقم ٢٩٣ ، ص ١٢٠ .

(١٧) نفس المرجع ، ص ٢٤ .

(١٨) نفس المرجع ، ص ٤٢ .

هذه الكلمات تدل على الأصل الواحد في المسرحيات الروائية الحديثة ، وهي تحدد النقطة التي تتتحول فيها بالضرورة مسرحية المجتمع البورجوازي ، التي تبنت في وقت سلف مبدأ الشكل في الدراما الكلاسيكية ، من أرضية تناقض المضمون والشكل ، التي نشأت خلال القرن التاسع عشر ، إلى الأرضية الروائية ، وبشخصية المدير هومل يقف الأنما روائي لأول مرة ، ضمن عملية التحول هذه ، على المسرح ولو على شكل شخصية درامية متغيرة . في الفصل الأول يصف هومل للطالب سكان المنزل ، الذين يُظهرون أنفسهم ، بشكل يفتقر إلى آلية استقلالية درامية ، كأشياء معروضة في واجهات التوافد ، وفي الفصل الثاني ، أبان « عشاء الأشباح » تكمن مهمته في كشف أسرارهم .

لكن من الصعب أن نتصور ، كيف أن ستريندبرغ لم يعْ هذه المهمة الشكلية الموكلة لبطله . فقد انتهى الفصل الثاني بالكشف التقليدي عن الكاشف ذاته ، أي بانتهار هومل ، ففقد العمل المسرحي بذلك مبدأ شكله المتخفي في ثنايا المضمون . وفشل الفصل الثالث لأن عليه – دون الاستعانة بسند روائي – أن يولد الحوار ، فالى جانب الشخصية العابرة للطاهية ، التي – وفي ذلك عجب – تولت من حيث الموضوع دور « مصاص الدم » هومل ، دون أن تتولى دوره من حيث الشكل ، نجد أيضاً الآنسة والطالب ، حامليه الوحدين؛ وهذا لم يعد باستطاعتهما الخروج من بيت الأشباح ، الذي وقعا فيه ، كي يمارسا العوارية . هذا الحديث المتسع يائساً هنا وهناك ، تخترقه استراحات ، حوادث ذاتية وصلوات ، وهذه الخاتمة الفاشلة إلى حد مؤلم لعمل مسرحي فريد من نوعه ، ذلك كله لا يمكن فهمه إلا من خلال المرحلة الانتقالية ، التي مر بها الأدب المسرحي والتي تدفع هذه المسرحية بعلامة مميزة : التبيان الروائي متواجد ، لكنه لا يزال مزركشاً من قبل الموضوع ويتحكم فيه مجرى الأحداث .

وبينما يموت أبطال إيبسن لعدم وجود رواية لهم ، يموت أول رواية لدى ستريندبرغ ، لأنه لم يُعرف – بسبب قناعه – على أنه شخصية درامية . وهذا يُعد ، أكثر من أي شيء آخر ، شاهداً على تناقضات الدراما الباطنية في فترة منتعطف

القرن ، كما يدل بدقة على الأرضية التاريخية ، التي وقف عليها ايبسن وستريندبرغ : فالأول يقف مباشرة قبل ، والآخر مباشرة بعد ازالة هذه المتناقضات عن طريق تحويل الروائية الموضوعية الى شكل ، فكلاهما اذن يقف على عتبة العركة المسرحية الحديثة ، التي لا يمكن فهمها الا من خلال مشكلة الشكل فيها .

رابعا :

ان المؤلفات الأولى لموريس ميتلنيك (التي يقتصر الحديث هنا عليها فقط) تحاول عرض الانسان مسرحياً في حالة عجز وجودي ، وقد سُلِّمَ الى مصير لا يمكن سبر غوره . وبينما تقدم المأساة اليونانية البطل في اطار صراع مأساوي مع القدر ، وتُقذف الدراما الكلاسيكية بتهمة معالجة الصراعات الناجمة عن العلاقات الإنسانية ، فقد تم هنا تقديم اللحظة فقط ، التي يقف فيها الانسان أعزلَ أمام مصيره . لكن ليس كما في المفهوم الرومانسي للمأساة المصيرية ، حيث ركزت هذه على حياة الناس المشتركة ، في معيط المصير الأعمى ، وكان موضوعها آلية القدر وال العلاقات الإنسانية المنافية للطبيعة . لا شيء من هذا في مؤلفات ميتلنيك . فالموت في حد ذاته هو الذي يشكل مصير الانسان وهو يهيمن في هذه المسرحيات على الساحة . وذلك بدون أي شيء خاص أو ربط مأساوي بالحياة بلا عمل يؤدي اليه ، وليس أحد مسؤولاً عنه . يعني هذا من الوجهة المسرحية استبدال مقوله الحدث بمقوله الحالة وتبعاً لذلك تفرض نفسها تسمية النوع الذي ابتدعه ميتلنيك . ذلك لأن الجوهرى في أعماله لا يمكن في الحدث وهي وبالتالي لا تعد « أعمالاً درامية » ، اللهم الا اذا كان للتعبير اليوناني « دراما » معنى آخر . وهذا ما تهدف اليه التسمية المنافية للمنطق ، « دراما الجمود » التي أطلقها المؤلف على أعماله .

بيد أن الحالة لا تشكل بالنسبة للدراما الأصلية الا منطلقاً للحدث فقط . أما هنا فيجرد الانسان ، انطلاقاً من الموضوع ، من تلك الامكانية ويبقى ثابتاً

في وضعه بسلبية تامة إلى أن يموت . إلا أن ما يعثه على التكلم لا يتعدى كونه محاولة للتأكد من أنه لا يزال في الوضع الذي أوجد فيه : وبادراك الموت : (موت أحد المقربين اليه) ، الذي يواجهه ، وهو أعمى ، منذ الأزل ، فقد يصل إلى هدفه . هكذا الأمر في مسرحيات : الدخيلة ، العميان (١٨٩٠) في داخل البيت .

في مسرحية « العميان » تظهر على المسرح « غابة شمالية مغرة في القدم ، تحت سماء لا متناهية ، مكسوة بالنجوم – وفي الوسط ، باتجاه الخلدية المظلمة ، يجلس قسيس عجوز ، يحيط به معطف أسود ، واسع . رأسه محني قليلاً إلى الوراء ، تستند في هدوء ذاتي إلى جذع ضخم لشجرة بلوط جوفاء . وجهه شاحب بشكل مرؤ ، أصفر كالشمع ، لا حركة فيه ، فاغر الفم ، شفاته زرقاوان . العينان الجامدتان ، اللتان غادرتا العالم الأرضي ، تبدوان وكان الدم سال منها ، بعد أن نفذت الدموع من جراء ألم طويل (٠٠٠) . وإلى الجهة اليمنى يجلس ستة رجال طاعنون في السن ، عميان ، على أحجار وجذوع أشجار ساقطة وأوراق شجر جافة . وفي الجهة المقابلة ، إلى اليسار ، ست نساء فاقدات البصر حد الفصل عبارة عن قطع من صخور وشجرة مقلوبة الظلام شديد ، لكن شعاعاً من القمر يعبر هنا وهناك على غير Heidi من بين أوراق الشجر المظلمة . » (١) والعميان ينتظرون عودة القسيس العجوز ، الذي قادهم إلى هذا المكان ؛ أما هو فيجلس وسطهم ، ميتاً .

يبين ما نراه على المسرح بالتفصيل ، والذي لم نقتبس منه سوى النصف ، أن شكل العوار لا يكفي للعرض . والعكس . أيضاً صحيح ، فلا يكفي ما ينبغي أن يقال لنشوء حوار . فالعميان الاثنين عشر يطرحون أسئلة تنم عن الغوف على مصيرهم ويدركون بالتدريج ما هم به من أوضاع : ويقتصر الحديث ، الذي يُحدّد ايقاعه على أساس تبادل السؤال والجواب ، على ذلك :

الأعمى الأول : ألم يأت بعد ؟

(١) ميرلنك ، العميان ، بروكسل ١٩١٠ ، تقتبس هنا الترجمة الالمانية التي أعدها شلوتر . ميونيخ ، دون ذكر العام ، ص ٩ وما يتبع .

الأعمى الثاني : لا أسمع شيئاً . (٢)

وفيما بعد :

الأعمى الثاني : هل نحن الآن في الشمس ؟

الأعمى الثالث : ألا تزال الشمس ساطعة ؟

الأعمى السادس : لا أظن ذلك ، فالوقت الآن متاخر حتى .

الأعمى الثاني : كم الساعة الآن ؟

العميان الآخرون : لا نعرف ذلك . — بل لا يعرف ذلك أحد . (٣)

وغالباً ما تتواءز الأقوال جنباً إلى جنب أو أنها تمر بعضها ببعض بشكل متقارب:

الأعمى الثالث : حان وقت العودة إلى المستشفى .

الأعمى الأول : ليتنا نعلم أين نحن .

الأعمى الثاني : لقد أصبح الطقس بارداً منذ أن ولي . (٤)

مهما كان المحتوى الرمزي للعمى ، فهو يعمل في المجال المسرحي على إنقاذ المسرحية من الصمت الذي يهددها . فإذا رمز العمى إلى عجز الإنسان ووحدته (ها نحن معاً منذ ستين طويلاً ولم يشاهد بعضاً بعضاً فقط ، كأننا دائماً وحيدان ٠٠٠ يجب أن يرى المرء قبل أن يعب .) (٥) ، فوضع الحوار بذلك موضع تساؤل ، فالإيه في الوقت ذاته يعود الفضل في أنه لم يزل هناك باعث على الكلام . وفي مسرحية « الدخيلة » ، التي تعرض عائلة وهي متجمعة ، وبينما تتحضر الأم في الغرفة المجاورة ، نجد أن الجد الأعمى هو الذي يقيم الحديث عن طريق أسئلته (وتصوراته : كونه أعمى فهو يرى أقل لكنه يتصور أكثر من الآخرين) .

في مسرحية « العميان » ينحرف الشكل اللغوي عن الحوار على عدة وجوه . وهو في أغلب الأحيان جماعي الأداء (كورسي) . ثم أن « الردود » تفقد خاصية

(٢) نفس المرجع ، ص ١٠ وما يتبع .

(٣) نفس المرجع ، ص ٢٣ .

(٤) العميان ، ص ١٠٤ ، النص الألماني : من ٤١ .

التفرق بين العميان الاثني عشر . و تستقل اللغة بنفسها و يزول ارتباطها بمقتها الدرامي : فلم تعد تعبرأ لفرد يتنتظر جواباً ، بل تعكس الحالة النفسية المهيمنة على الجميع . و تقسيمها الى « ردود » مختلفة لا يطابق العوار المعروف في الدراما لا يطابق العوار المعروف في الدراما الأصلية ، بل يعكس فقط السمة الانفعالية – المتلونة للمبهم . وهي تُقرأ وتُسمع دونأخذ من يتكلم بعين الاعتبار : فالأساس هو تبدلها وليس صلتها بالأنما الراهن . لكن هذا أيضاً هو في النهاية تعبر عن حقيقة أن الشخصيات الدرامية هنا بعيدة كل البعد عن أن تكون صانعة أو بالأحرى فاعلة للحدث ، لا بل هي في الحقيقة مفاعيل له . هذا هو الموضوع الوحيد في أعمال ميترلينيك الأولى : حقيقة أن الإنسان ، بشكل لا انقاد معه ، يحيا تحت رحمة مصيره ؛ هذه الحقيقة تتطلب تعبراً لها في الصيغة الشكلية .

ويدخل في حساب هذا أيضاً تصميم مسرحية « في داخل البيت » (١٨٩٤) . فهنا أيضاً يُقدر لعائلة أن تعيش الموت . فالابنة ، التي غادرت أسرتها في الصباح ، كي تزور جدتها على الجانب الآخر من النهر ، تنتحر في الماء ويؤتي بها ميتة إلى البيت ، في الوقت الذي لا يتوقع أبوها عودتها و يقضيان أمسياتهما بهدوء و راحة بال . وكما أن هؤلاء الأشخاص الخمسة ، الذين يقتضهم الموت بفتحة ، هم مجرد ضحايا صامدة للمصير ، فهم يشكلون أيضاً موضوعاً روائياً صامتاً ، يتجسد في الشكل ، بالنسبة لذلك الشخص الذي يخبرهم بنباء موت ابنته : العجوز ، الذي – قبل أن يؤدي مهمته الصعبة – يتناول الحديث عنهم مع شخص غريب وذلك أمام النوافذ المضيئة ، التي تظهر الأسرة من خلفها . وهكذا تنسطر البنية الدرامية إلى شطرين : الأشخاص الصامتين داخل البيت ، والمتحدثين في الحديثة . وينشأ عن هذا الانقسام إلى مجموعتين أحدهما تخنق الموضوع والأخرى تخنق البنية الدرامية نموذج طبق الأصل يتجلّ في الفصل بين الذات والموضوع ، هذا الفصل ، الذي هو جزء من قدرية ميترلينيك ، يؤدي بالنتيجة إلى تشبيه الإنسان ، كما أنه يعمل ضمن إطار الدراما على بروز حالة روائية ، كان لها فيما سبق مهمة هامشية ، كوصف المعارك من وراء الكواليس مثلاً . بيد أن هذه الحالة تشكل هنا

مجمل العمل المسرحي . فمهمة « العوار » بين الغريب ، العجوز وحفيديه مقتصرة تقريرياً على العرض الروائي للعائلة الصامدة :

العجز : أزيد أولاً أن أتأكد من أنهم جميعاً موجودون هناك في الغرفة . حقاً أني أرى الأب بجانب المولد ، يجلس هناك ويدها على ركبتيه ... وجلس الأم مستندة على الأريكة . (٦) ويعتمد هنا أيضاً على البعد الروائي ، الذي ينشأ من خلال أن الرواية يعرف أكثر من شخصياته :

العجز : عمري يقارب الثالثة والثمانين ، وهذه أول مرة أُبتلى فيها بنظرة الوجود . لا أعرف : يبدو لي أن كل ما يفعلون غريب ذو مغزى ... انهم ينظرون حول مصابحهم طوال الليل ، وهذا كل ما في الأمر ؟ تماماً كما كنا سنفعل لو أننا في وضع مماثل ؛ الا أني اعتقاد أني أقي عليهم بنظري من عالم آخر ، ذلك لأنني أعرف حقيقة صغيرة ، لم يطلعوا عليها بعد . (٧)

حتى أن العوار الذي دبت فيه الحياة لا يتعدى كونه وصفاً متبايناً :

الغريب : انهم الآن يبتسمون في هدوء العبرة . . .

العجز : الهدوء يغيم عليهم ... لم يتوقعواعودتها هذا المساء . . .

الغريب : انهم يبتسمون دون أي انطباع على معياهם ... لكن انظر ! عن الأب تصدر اشارة ، انه يضع اصبعه على شفتيه . . .

العجز : انه يشير الى الطفل النائم في حضن امه .

الغريب : وهي لا تجرؤ أن تحرك عينيها ، خوفاً من أن تزعج الطفل . (٨)

(٦) ستيرلينك ، مسرحية « الباطن » في المرجع المحدد آنفاً ، ترجمها الى الالمانية تحت عنوان « في داخل البيت » ج . شتوكها رزن ، برلين ١٨٩٩ ، ص ٦٦ .

(٧) نفس المرجع ، ص ٨٧ وما يتبع .

(٨) نفس المرجع ، ص ٧٦ وما يتبع .

ان نية ميترلينيك الراوية الى عرض الوجود الانساني ، كما بدا له ، عرضاً درامياً ، قادته الى اظهار الانسان كمفعول بيد الموت ، يتآلم بصمت تحت رحمته ، مستخدماً الشكل الذي عرض الانسان بواسطته كفاعل متحدث ومسسيطر على الاحداث . وذلك يحتم حدوث انعطاف في داخل البنية الدرامي نحو الروائية . في مسرحية « العميان » يصف الاشخاص 'أحوالهم بأنفسهم وذلك ما يلقي ضوءاً كافياً على العمى . أما في مسرحية « في داخل البيت » فتزحف الروائية الكامنة في المادة نفسها دوماً الى الأمام : فهي تعد المشهد الى وضع درامي روائي فعلى يتจำกه فيه الفاعل والمفعول (الذات والموضوع) . لكن هذا أيضاً يبقى ضمن اطار الموضوع ويحتاج الى مزيد من التعليل ضمن الشكل الروائي ، الذي أصبح عديم الجدوى .

خامساً :

ان ما قيل في الدراسة الأولى عن ايحسن ينطبق الى حد ما على باكورات أعمال هارت غير هاو بتمان . « عيد السلام » (١٨٩٠) مثلاً ، التي تطرح قصة أسرة عشيّة عيد الميلاد ، وهي « مسرحية تحليلية » ، كما يذكر الكاتب نفسه . لكننا نجد على الرغم من ذلك حتى بالذات في أولى مسرحياته « قبل شروق الشمس » (١٨٨٩) مشكلة جديدة ، لم يتطرق اليها ايحسن ، يعلن عنها الكاتب في العنوان الفرعي « دراما اجتماعية » . لذلك رأى النقاد دائماً معلماً آخر لهاو بتمان : تولستوي في مسرحية « سلطان الظلام » . لكن مهما كان هذا التأثير قوياً فإن الاشكالات الباطنية في « الدراما الاجتماعية » قد بدأت من جديد لدى هاو بتمان ، لأن القدوة تفتقر حتماً الى الطرح الاجتماعي - الواقعي ، كما أنها تُظهر التزعة الوجданية الراسية في كيان الانسان الروسي ، والتي ساعدت على التغلب على أزمة الشكل في مسرحيات تشيشوف .

فكاتب المسرحية الاجتماعية يحاول تصوير تلك الاحوال الاقتصادية - السياسية التي وقعت حياة الفرد تحت وطأتها . وعليه أن يشير أيضاً الى عوامل

تتعدى حدود الحالة الفردية والعمل الفردي ، لكنها بنفس الوقت تتحكم فيها ان عرض ذلك مسرحياً ، من حيث أنه عمل تحضيري ، يعني : تحويل الوضع المترتب الى حالية قائمة على العلاقات الإنسانية ، اعادة وضغط القضية التاريخية في الاطار الجمالي ، الذي يكاد أن يعكسها . الا أن اشكالات هذه المحاولة تبدو واضحة تماماً، اذا ما ركزنا اهتمامنا على عملية تطور الشكل المخطط لها . ان تحويل الوضع المترتب الى حالية قوامها العلاقات الانسانية يعني ايجاد حدث من شأنه استحضار البيئة . لكن هذا الحدث ، الذي يقوم بدور الوسيط بين الموضوع الاجتماعي والشكل الدرامي القائم تعامل ثانوي ، يشكل معضلة سواء انطلقنا من الموضوع أم من الشكل . لأن العدد الذي يشوب عن العدد الأصلي لا يتعلّق بصيغة درامية: فالحدث الدرامي ، من حيث أنه مطلق ، لا يتعدى حدوده . حتى في المأساة الفلسفية، التي عرفناها كلاسيت وهيبيل على نماذج منها ، لا تجد للحدث مهمة ظاهرية ، فلا تتجلّي أهميته في اشارته ، من خلال تجاوزه اطاره ، الى ماهية العالم ، كما تعرض لها ميتافيزيقية الكاتب ، بل في توجيهه الانظار الى داخله ، الى أعماق ميتافيزيقية الذاتية . هذا لا يحد بشكل من الاشكال من قدرته على التعبير ، أليس عالم الدراما هو القادر بفضل مطlicته على أن يكون مسؤولاً عن العالم؟ وهكذا تقوم صفة الدال بالدلول بالضرورة على أساس المبدأ الرمزي : العالم الأكبر يتتطابق مع العالم الأصغر ، لكن ليس على مبدأ وضع الجزء موضع الكل . لكن هذا ما يحصل بالذات في « الدراما الاجتماعية » . فهي في كل الأحوال تعرقل مطلب مطlicية الشكل الدرامي : فأشخاص المسرحية يمثلونآلافاً من الناس يعيشون بنفس الظروف ، وتمثل حالتهم تكراراً تحتمه عوامل اقتصادية . ومصيرهم عبارة عن مثال ، عن وسيلة ايضاح ، ولا ينم فحسب عن موضوعية تتجاوز العمل المسرحي ، بل ينم في الوقت ذاته أيضاً عن الذات الايضاخية التي تسمى عليه : الآنا الشاعرية . ان وضع العمل الفني بين التجربة والذاتية المبدعة وربطه بما هو خارج عنه ، لا يشكل مبدأ في صياغة الشكل الدرامي ، بل في الشكل الروائي . لذلك فان « الدراما الاجتماعية» روائية الجوهر وتحمل في ذاتها نقيسها .

الا أن تحول الوضع المترتب الى حالية من العلاقات الإنسانية ينافق المقاصد

المتعلقة بالموضوع . لأن هذه المقاصد تعني أن القوى الموجهة للحياة الإنسانية قد تحولت من جودة العلاقات الإنسانية » إلى الموضوعية المتغيرة ؛ وأنه لا يوجد في واقع الامر حاضر ، فهذا يشبه إلى حد كبير ما كان دائماً وما سيكون في المستقبل؛ وأن الحدث الذي حدده والذي أقام مستقبلاً جديداً ، كونه واقعاً تماماً تحت تأثير هذه القوى المشلة ، هو شيء مستحيل .

حاول هاو بتمان حل اشكالات الدراما الاجتماعية الموصوفة آنفًا من خلال « قبل شروق الشمس » و « النساجون » . « قبل شروق الشمس » تقوم بوصف أوضاع أولئك الفلاحين في منطقة « شليزيان » الدين ، ما ان أصبحوا أغنياء مما أعطتهم حقولهم من محصول الملفوف ، حتى قادتهم البطالة الى حياة بدخ وفسق من هذه المجموعة من الناس يقع الاختيار على مثال نموذجي ، هو أسرة المزارع « كراوزي » . كراوزي يقضي أيامه غارقاً في الشرب ، بينما تخونه زوجته في علاقة لها مع خطيب ابنته الصغرى من زوجته الأولى . مارتا ، الابنة الأكبر ، متزوجة من المهندس هوفمان وتنتظر الآن الولادة ، هي أيضاً مدمنة على شرب الكحول . ان أشخاصاً كهؤلاء لا يمكنهم القيام بعرض أحداث على خشبة المسرح ، فالرذائل الطاغية على مسيرة حياتهم تعيق انشاء علاقات إنسانية مع الغير ، تعزلهم وتتدنى بهم الى مستوى الحيوان ، الذي يعيي بصمت ويعيش غير مكرث بشيء ، الا أن الفعال الوحيد بينهم هو صهر العائلة ، الذي يتقبل تصدع العائلة آمالاً في أن يستغلها وجيرانها في عمل دُوّوب ، بذلك تفوته أيضاً فرصة الانخراط في الحاضر العلني الفعال ، الذي تتطلبه الدراما . أما حياة الانسان النقى الوحيد في العائلة ، الابنة الأصغر هيلينا ، فتتسنم بالآلام الغامضة الهادئة .

ان الحدث الدرامي ، الذي ينبغي على العائلة أن تقدمه ، يجب أن يستقي أصوله من خارجها ، كما يجب أن يكون من النوع الذي يُبقي الناس على الحالة التي هم فيها من التشيو ، والا يُزوّر التكرار واللازمية في وجودهم عن طريق تحويلهما الى صورة مثيرة يعتمها الشكل . ذلك فضلاً عن أن الحدث يجب أن يمكن من القاء نظرة على مجلل أوضاع « فلاحي الملفوف » في شليزيان . في إطار ذلك كله يُحسب « حساب » لدخول غريب الى هذا المعیط ، هو الفريد

لوط . فهو يأتي الى المنطقة كباحث اجتماعي ، وصديق صبا لهوفمان ، كي يقوم بدراسة أحوال عمال المناجم . وأسرة كراوزي تتوصل الى عرض درامي ، حين تكتشف أمورها للزائر بالتدريج ، فهي تَظْهَرُ للقارئ أو المترفج ، انطلاقاً من رؤية لوط ، كموضوع ملائم للبحث . وفي قناع لوط يظهر الآنا الروائي . أما العدث الدرامي ذاته فلا يتعدى كونه تحولاً هزلياً – ساخراً في موضوع مبدأ الشكل الروائي : فزيارة لوط لعائلة كراوزي تشكل في اطار الموضوع ظاهرة اقتراب الرواية من موضوعه ، ذلك الاقتراب الذي يؤثر في صياغة الشكل .

ليس هذا شيئاً نادراً في مسرحيات منعطف القرن . فشخصية الغريب ، التي تمكن من تكوين هذه الظاهرة ، هي احدى سماتها المميزة ، التي حظيت بأكبر اهتمام . لقد أسيء فهم الغاية من ظهوره وشبه بثراث المسرحية الكلاسيكية . لكن شتان بين الشخصيتين . صحيح أن الغريب يكثر أيضاً من الكلام . الا أن الشرار الكلاسيكي ، الذي كان ينبغي عليه أن يحرره من شوائب المدنية الحديثة ، لم يكن غريباً ، بل كان جزءاً من المجتمع . وقد وصل ذلك المجتمع من خلاله الى آخر مراحل الشفافية . بينما يدل ظهور الغريب ، على العكس من ذلك ، على أن الناس الذين يتوصلون عن طريقه الى العرض الدرامي ، لا يستطيعون من تلقاء أنفسهم الى ذلك سبيلاً ، حتى أن مجرد وجوده هو تعبر عن أزمة الدراما ، والدراما التي تدين له بقيامتها ، لم تعد أصلية . فهي ترسو في جذور العلاقة الروائية بين الذات والموضوع ، التي تشكل أرضية مواجهة بين الغريب والآخرين . وليس مجرى الأحداث هو الذي يحدد التفاعل في العلاقات الإنسانية ، بل تصرف الغريب : وهذا يزداد التوتر الدرامي . يبدو واضحاً ان هذا هو عيب مسرحية « قبل شروق الشمس » . فالظواهر من الأحداث ، كانت تنتظر ولادة زوجة هوفمان ، الذي كان شيئاً بشكل يفتت الأعصاب ، عليها أن تتكلف باثارة توتر أصيل ، مترسب في ثنيا العلاقات الوسط انسانية . أما الصدف والأحداث ، التي تقع خارج الاطار الفني للمسرحية ، في تصرفات بهذه ، فقد لاحظها جمهور العرض الأول ، الذي خرج من وسطه ، كما هو معلوم ، طبيب نسائي ، ملوحاً بجفته في الهواء اشارة الى أنه يريد أن يعرض تقديم المساعدة .

تضاف الى ذلك بفعل ظهور الغريب لحظة أخرى غير درامية . فالحدث الدرامي الأصيل لا يعرض الوجود الانساني كما يُظهره دافع معين . لأنه يخرج بذلك عن اطاره . فوجوده عبارة عن حالية بحثة ، وليس استحضاراً لوجود في حالة معينة . وجود الشخص الدرامي لا يتجاوز ، من حيث الزمن أيضاً ، حدود الدراما . ومفهوم الدافع لا مغزى له الا اذا ورد في سياق زمني . وهو ، كوسيلة فنية ، عنصر من عناصر الأدب والمسرح الروائي ، كما عرفته العصور الوسطى وحتى عمر الباروك أيضاً . ففي العصر المذكور يتطابق الدافع في الموضوع مع لحظة العرض في الشكل ، التي أزيالت من الدراما . بينما يُعلن هنا بصراحة أن ما يُمثل على المسرح هو مسرحية ويُشار الى صلتها بالممثلين وبالجمهور . الا أن الشكل في مسرحية « قبل شروق الشمس » لا يعرف شيئاً من هذا . وعلى الرغم من أنه - كركيزة درامية - يستقطب المبدأ الروائي ، فإنه لا يزال يصر على الأسلوب الدرامي ، الذي لا يتم للشكل استخدامه الا وهو في حالة من التصدع .

وخاتمة المسرحية أيضاً ، التي اعتُبرت دوماً مبهمة وفاشلة ، يبدو أن لها بذلك صلة . لوطن ، الذي يحب هيلينا ويريد انقاذهما من مستنقع معيطها ، نراه يتركها ويهرب من العائلة ، عندما يتراحمي اليه نبا ادمانها الموروث . على المسكرات . وهيلينا ، التي رأت في لوطن منقذها الوحيد ، تختار الموت . بيد أن عقائدية لوطن هذه ، التي « لا حب فيها ولا شجاعة » ، لم تُفهم أبداً ، خاصة وان هذه الشخصية في رؤية المترفج ، حتى دون رد فعل على مهمتها الشكلية كرواية مسرحية ، تقترب من شخصية غير هارت هاو يتمان ذاته .

لكن الشكل هو الذي يفرض هذه الشخصية . وما يشهو في النهاية ملامح لوطن لا يمكن في حتمية طابعه الموضوعي ، بل في وظيفته الشكلية . فكما يتطلب الشكل في الملاحة الكلاسيكية أن تهدأ عاصفة المواقف ، قبل أن يسدل الستار آخر مرّة ، بخطبة المعين ، يتطلب شكل الدراما ، التي تقوم على أساس زيارة غريب ، أن يغادر هذا في النهاية خشبة المسرح .

وهكذا يتكرر في « قبل شروق الشمس » ، لكن باتجاه معاكس ، ما رقى اليه انتحار هومل في « لحن الأشباح » . واذا ما تعرضت الدراما لأزمة تبدو عناصر

الشكل الروائية مزركشة بمسحة موضوعية . ويمكن أن ينبع عن شغفٍ مزدوج لهذا لشخصية أو حالة مسرحية تصادم " بين ما هو شكلي وما هو مضموني " فإذا عملت حادثة موضوعية في « لحن الأشباح » على تحطيم مبدأ الشكل الغفي ، يعمل هنا مطلب شكلي في النهاية على أن ينزلق الحدث إلى المبهم .

بعد عامين من ذلك يكتب هاوبتمان مسرحيته الاجتماعية لأخرى : « النساجون » . وهي تتعرض إلى حالة العوز ، التي يعاني منها النساجون في منطقة « جبل البو » في منتصف القرن التاسع عشر . ترجع نواة هذا العمل المسرحي — حسبما يذكر هاوبتمان في الاهداء — إلى القصة التي رواها له أبوه ، « كيف كان جده ، النساج الفقير ، وهو يافع ، يقعع وراء النول كنساجي اليوم » . لقد اقتبسنا هذه الكلمة هنا ، لأنها تساعد في الوقت ذاته على الدخول في مشكلة الشكل في هذه المسرحية . هنا تبرز في الأصل ومنذ البداية صورة لا تنسى : صورة النساجين خلف أنوالهم ، والاطلاع على بؤسهم . ويبدو أن هذا يتطلب تجسيداً تصویریاً على غرار النموذج ، الذي خلفته الرسامية كیتی کولفیتس حوالي عام ۱۸۹۷ في مجموعة لوحات سمتها « تمرد النساجين » واستلهمنها من هاوبتمان بالطبع . أما بالنسبة للعرض المسرحي فيطرح نفسه هنا ، كما في مسرحية « قبل شروق الشمس » ، السؤال عن المكانية الحدث . فلا حياة للنساجين ، التي قوامها العمل والجوع ، ولا الأحوال السياسية — الاقتصادية يمكن تحويلها إلى حالية درامية . والحدث الوحيد الممكن ضمن شروط وجودية كهذه هو الحدث الذي ينبغي أن يُوجه ضدها : التمرد . هاوبتمان يقوم بعرض تمرد النساجين الذي حدث فعلاً عام ۱۸۴۴ . والوصف الروائي للأوضاع يبدو — من حيث أنه تعليل للثورة — ممكناً المسراحة . الا أن الحدث نفسه ليس مسرحياً . فتمرد النساجين يفتقر ، ما عدا مشهد واحد في الفصل الأخير ، إلى وجود الصراع الوسط — انساني ، وهو لا يتطور في أوساط الحوار (كمسرحية شيلر « فالينشتاين » مثلاً) بل يتتطور طالما أنه حالة من تفجر يائس فيما وراء هذه الأوساط . ولذلك لا يمكن أن يكون إلا موضوعاً له . بهذا تعود المسرحية مرة أخرى إلى الروائية . وهي تتركب من مشاهد تُستخدم فيها امكانات متعددة من المسرح الروائي ، مما

يدل في هذه المرحلة على أن العلاقة بين الرواية والشيء قد بنيت من حيث الموضوع في داخل المشهد الدرامي .

تدور حوادث الفصل الأول في بيترسفالداو . فالنساجون يسلمون القطع المنجزة في بيت صاحب المصنوع دار يسيك . ويدرك المشهد باستعراض عصر - أوسطي ، إلا أن عرض النساجين والحالة التي هم فيها من العوز قد ارتبط هنا ، من حيث الموضوع ، بتسليم ما أُنجز من عمل : ففضلاً عنهم هي هم أنفسهم . - ويأتي بنا الفصل الثاني إلى حجرة صغيرة تعيش فيها أسرة أحد النساجين في بلدة « كاشباخ » . وتُوصف هنا حالة البوس التي هم فيها الغريب ، عاد بعد فترة طويلة من الخدمة العسكرية فاقداً الصلة بموطنه ، ذلك الغريب هو مورتيس ييفر . لكن بما أنه غريب ، لم يمسه بعد سوء الأوضاع ، فهو إذن قادر على أن يسعن نار الثورة . - ويعود بنا الفصل الثالث مرة أخرى إلى بيترسفالداو ، إلى حانة ، بذلك اختيار المكان ، الذي يُحكى فيه عادة عما يبعد من أمور ، ومن ثم يثار من حولها الجدل . وهكذا يبدأ العرفيون بالحديث عن أوضاع النساجين ، ثم يتبع الوصف بعد ذلك غريب آخر ، هو الرحالة . - أما الفصل الرابع ، الذي يتم عرضه في منزل درايسنر ، فيحمل ، من خلال حوار يثار من جديد حول النساجين ، المشاهد الدرامية الأولى في المسرحية . - والفصل الخامس ينقلنا إلى « لأنكن بيلاو » ، إلى حجرة النساج العجوز هيلزي . وهنا تُروى أولاً الأحداث التي جرت في بيترسفالداو ويلي ذلك ، بعد وصف ما يحدث في الشوارع (حيث كان المتمردون في تلك الأثناء قد وصلوا إلى لأنكن بيلاو) ، عَرَض المشاهد الدرامية الأخيرة ، كالعراب بين العجوز هيلزي ، الذي انعزل عن العالم ورفض الاشتراك في الانتفاضة ، وبين محبيه . لنا فيما بعد إلى هذا الموضوع عودة .

هذا التنوع من الحالات الروائية ، الثابتة الجذور في اختيار المشهد ، مثل : الاستعراض ، طرح الأمور أمام غريب ، الاخبار ، الوصف ؛ ثم الانطلاقات الجديدة ، دوماً بعد انتهاء كل فصل ؛ إدخال أشخاص جدد في كل فصل ؛ تتبع التمرد في تطور شموله واتساعه ، إلى أن ينتهي بنا الفصل الأخير إلى مقدمة المتمردين - كل هذا يشير من جديد إلى البنيان الأساسي الروائي للمسرحية . كما

يدل على أن الحدث لا يتطابق هنا ، كما في الدراما ، مع العمل المسرحي ، فالتمرد هو موضوع المسرحية ، قبل أي شيء آخر . ووحدة المسرحية لا تقوم على أساس استمرارية الحدث ، بل على أساس استمرارية الأنما الروائي المتخفى ، الذي يعرض الأوضاع والأحداث . لذلك يمكن دائمًا ظهور أشخاص جدد . فالعدد المحدود من الأشخاص عليه أن يضمن مطلقياً واستقلالية النسبيج الدرامي . وهنا يؤتى دائمًا بشخصيات جديدة يعبر اختيارها في الوقت ذاته عن الصبغة الفرضية ، التبالية والجماعية الدلالية في ظهور هذه الشخصيات على المسرح .

أما الأنما الروائي – ولو بدا ذلك مخالفًا للعقل والمنطق – فيفترض ايجاده من قبل لغة المذهب الطبيعي « الموضوعية » ، الواضحة المعالم في مسرحية « النساجون »، وخاصة في صيغة نصها الأصلي . فعinemما تتخل لغة الدراما عن الفصاحة والشاعرية، كيما تقترب من « الواقع » ، تدل على أصلها الشخصي ، على المؤلف . من ثنایا الحوار الطبيعي ، السابق للتسجيلات المأرشفة ، نسمع دومًا كلمات المؤلف المسرحي ، صديق العلم : « هكذا يتكلم هؤلاء الناس ، لقد درستهم » . « وعلى أرضية جمالية يتحول ما يسمى عادة موضوعياً إلى ذاتي . ذلك لأن الحوار الدرامي يعتبر « موضوعياً » اذا ما استقر ضمن حدود من شأنها تعين الشكل المطلق للدراما ولم يتجاوزها : لا إلى التجربة المحسوسة ولا إلى المؤلف التجريبي . موضوعية مثلا هي أبيات راسين وغريفيوس ، التي يطلق عليها اسم وأبيات القافية العرة لدى شيكسبير والكلاسيكية الألمانية أو نثر مسرحية بوشنر « فويتشك » ، حيث يفلح فيها تحويل اللهجة إلى فصحى .

لكن الروائية المذمومة تنتقم لنفسها هنا ، في نهاية المسرحية ، كما فعلت من قبل في « قبل شروق الشمس » . فالعجز هيلزوي يدين التمرد انطلاقاً من عقيدته :

من أجل أي شيء مكتت هنا – وعرّضت نفسى للموت على هذا المقد
أربعين عاماً ونيف ؟ ورأيت بصمت ، كيف يعيش ذاك هناك (صاحب
المعلم ؟) في كبرىاء ولهو – ويصبح الذهب من جوعى وهمى – من أجل
أي شيء ؟ لأنني لم أفقد الأمل ! (٠٠٠) وعِدنا بذلك . يوم الحساب

أت ، لكن مالي ولقاضيه : « لي الانتقام ، كذا يقول الرب ، هنا » (١) ويرفض أن يغادر النول بمحاذاة النافذة : هنا أجلسني أبي الذي في السماء . (٢) وهنا أبقى جالساً وأعمل ما علي أن أعمل ، حتى ولو قامت الدنيا وقعدت . (٢)

وتدوي طلقات فيخر هيلزي على الأرض مصاباً برصاصه قاتلة ، فيكون الضحية الوحيدة التي يُرِينها هاوبتمان في تمرد النساجين . من الواضح أن هذه النهاية قد أثارت الدهشة : لدى الجمهور ، الذي يحمل تصورات العمال المعاصرين ، كما أدهشت أيضاً نقاد الأدب البورجوازي . فبعد أن تراجعت في بداية الفصل الأخير مشاركة هاوبتمان الوجданية للمتمردين ، كما نرى ، أمام تفهم عقيدة هيلزي الدينية ؛ هنا الانعطاف الآخر الآن ، الذي يحول الدراما الثورية إلى مأساة شهيد بتصوير ساخر – كيف لنا أن نفهم هذا ؟ بالكاد يمكن تفسيره ميتافيزيقياً ، بل والأحرى – على ما يبدو – أن يكون التناقض بين الموضوع الروائي والشكل الدرامي المستمسك به مسؤولاً عن ذلك . كان من المفروض أن يطابق التخلی عن استمرار عرض التمرد والقضاء عليه انقطاعاً لا تشديد عليه . الا أن هذا روائي الجوهر . لأن كاتب القصة لم يفصل عمله يوماً فصلاً تماماً عن التجربة وعن ذاته ، فهو لا يستطيع اذن أن يقطعه ، وهنا لا يتبع اللا شيء المسحة الأخيرة من عرض القصة ، بل « الحقيقة » التي لا تُروى والتي يُعدُّ الأخذ والإياع بها من متممات مبدأ الشكل الروائي . الا أن الدراما ، كونها مطلقة ، ليست إلا الحقيقة التي تكمن فيها ؛ فيجب أن يكون لها نهاية ، فيما تكون مقياساً لوجود نهاية لكل شيء ، وبذلك تُغْنِي عن العيرة والاستفسار . وبدلًا من أن يُنهي المسرحية بعد نظرية تُلْقِي على إخמד ثورة النساجين ويُبْقِي على تجسيد المصير الجماعي ويعتمد شكلًا روائية موضوعية ، فقد أراد هاوبتمان تلبية مطالب الشكل الدرامي ، على الرغم من أنها ، انطلاقاً من المادة المسرحية ومنذ الأزل ، موضع تساؤل .

(١) هاوبتمان ، النساجون ، في : الاعمال الكاملة ، الطبعة الشعبية ، برلين ١٩١٧ . الجزء الأول ، ص ٣٧٥ .

(٢) نفس المرجع ص ٣٨٤ .

الله

في التحليل النفسي

بقام : فاسوثر بشلر
ترجمة : نهاد هياطنة

الفصل السادس

الكحل^{*} : الماء الذي يلتهب

البنش^{**} : عقدة هو فمن

الاشتعالات الذاتية

كان انتصار الفاعلية الغارقة للمفكر البشري من أبرز التناقضات (الظاهراتية) التي جاء بها اكتشاف الكحل . فماء الحياة هو ماء النار ، الماء الذي يلذع اللسان ، ويلتهب من مستصغر الشر ، ولا يقتصر على حل الأشياء وتدميرها شأن الماء القوي ، بل يختفي مع ما يلذع . وهو مزاج من العيادة والنار والقوت الآني الذي يلقي بعරاته فجأة في جوف الصدر : واؤ قيسى اللعوم بالكحل ل كانت من العوامل البطيئة . فالكحل

لقد

* سبق أن ذكرنا أن الأصل العربي للنقطة « Alcool » إنما هو الكحل لا الكحول كما شاع خطأ - (المترجم) - .

** البنش : ضرب من المشروبات الروحية يمزج بانسواع التوابل - المترجم - .

موضوع تقويم جوهرى بين ، اذ يظهر تأثيره في كميات صغيرة ، لانه (ييز) في تركيز خلاصة أصفي المستحبات ، ويتبع قاعدة رغبة التملك الحقيقى : حيازة أكبر قدرة بأصغر حجم .

ان ماء الحياة ، اذ يضيء أمام الاعين النشوى ، ويعيد تدفئة الإنسان انطلاقا من جوف معدته ، انما يبرهن على التقاء الخبرات الداخلية مع الخبرات الموضوعية . ان هذه (الظاهراتية) المزدوجة تنشئ من العقد النفسية ما ينبغي معه للتحليل النفسي للمعرفة الموضوعية ، أن يوجد حلولا لها لاكتشاف حرية الاختبار . من هذه العقد عقدة خصوصية جدا وقوية جدا انها العقدة التي تغلق الدائرة ان جاز لنا التعبير : عندما يسيل اللهب فوق الكحل ، وتأتي النار بشهادتها وعلامتها ، ويكتسب ماء النار البدائي غنى جليا من اللهب الذي يلتمع ويفضي ، عندئذ يصار إلى احتسائه . ان ماء الحياة هو المادة الوحيدة القريبة من مادة النار ، من بين جميع المواد في العالم .

كنا نصنع المحروقة^(١) في أعياد الشتاء الكبرى وأنا طفل صغير . كان أبي يريق في وسط طست كبير ثفالة الخمر ، ثم يلتمس لها من السكرية أكبر قطع السكر المكسر . وما ان يلامس الثقاب نهاية السكر حتى ينزل اللهب ، مصحوباً بضجة خفيفة ، فوق الكحل المددود . وكانت والدتي تطفئ المصباح ايدانا بساعة السر ، ساعة العيد الكبير . وكانت تتعلق حول الطاولة المستديرة وجوه مألوفة ، لكننا كنا سرعان ما ننكرها ، ما ان تمسي زرقاء باهته . وما هي الا لحظة حتى يبدأ السكر يقطقق قبل أن يتداعى من هرميه ، ويبدا الشرر يتطاير من بعض ذواب صفراء عند نهايات السنة اللهب الطويلة الشاحبة . وما أن يتارجع اللهيب حتى يعمد أبي الى تقليل المحروقة بملعقة من حديد كانت تتخد لها غطاء من نار كأنها أداة شيطان . عندئذ تعتمد « النظرية » التالية : أن تطفئ بعد الاوان معناه أن تحصل على محروقة حلوة جدا ، وأن تطفئ قبل الاوان معناه « تركيز » أقل للنار ، وبالتالي تقليل للفائدة المتواخة من المحروقة في مقاومة

(١) المحروقة Brûlot مزيج من كحل محروق في السكر - المترجم -

« الانفلونزا » . كان أحدهم يتحدث عن المعروقة التي تظل تلذع حتى آخر نقطة ، وكان آخر يروي قصة العريق الذي شب في القطارة ، حين كانت جرار الروم (٢) تتفجر تفجراً براميل البارود ، تفجراً ما شهد أحدث قط من قبل . أما أنا فكنت أبذل قصارى جهدي لاتبئن المعنى الموضوعي العام لهذه الظاهرة الاستثنائية . أخيراً ، ها هي ذي المعروقة في قدحي : ساخنة ، لزجة ، مقطرة تماماً . لقد أمسيت أكثر فهماً لفيجنير Vigenère حين يتحدث عن المعروقة بطريقة فيها شيء من الرشاقة ، باعتبار أنها « اختبار صغير ، بالغ النعومة والندرة » . كما أمسيت أكثر فهماً ، لبوير هاف ، حين يكتب عن « أن الذي بدا لي محباً أكثر من كل شيء في هذه الخبرة هو أن اللهب سعره الثقاب في ركن بعيد من ذلك الطست ... يقوم باشعال الكحل في هذا الطست أيضاً » . أجل ، إنها النار المترفة الحقيقية ، النار التي تلهو فوق سطح الكائن ، والتي تلهو بجوهرها بالذات ، متحركة من جوهرها بالذات ، متحركة من ذاتها بالذات . إنها لهي النار البهيجـة المدجنة ، النار الشيطانية في مركز الدائرة العائلية . بعد مثل هذا المشهد ، تخلف توكيـدات المذاق ذكريـات لا تناـلها يـد البـلـى . اذ يـنشأ بين العـينـيـة ، والمـعـدةـ المـتـنـعـمةـ نوعـ منـ المـطـابـقـةـ (ـ الـبـولـدـلـيـرـيـةـ)ـ التـيـ تـتـمـيـزـ بـالـصـلـابـةـ بـمـقـدـارـ ماـ تـتـمـيـزـ بـالـلـمـلوـسـيـةـ المـادـيـةـ .ـ أـلـاـ مـاـ أـفـقـرـ خـبـرـ شـارـبـ الشـايـ السـاخـنـ وـأـبـرـدـهاـ وـأـعـتـمـهاـ بـالـقـيـاسـ إـلـىـ شـارـبـ المـعـروـقـةـ !

بدون اختبار هذا الكحل المسكر الساخن ، المتولد عن اللهب المشتعل في منتصف ليل بهيج ، لا يمكننا أن نفهم فيما جيداً ما (ـ للبنـشـ)ـ من قيمة رومانـسـيـةـ ،ـ كـماـ أـنـناـ نـفـقـرـ .ـ بـدـونـ هـذـاـ الاـخـتـارـ .ـ إـلـىـ الـوـسـيـلـةـ التـشـخـصـيـةـ الـلـازـمـةـ لـدـرـاسـةـ آـشـعـارـ مـعـيـنـةـ تـتـمـيـزـ بـالـشـبـعـيـةـ .ـ «ـ فـالـشـبـاحـ»ـ لـهـوـفـمنـ ،ـ مـثـلاـ ،ـ أـبـرـزـ ماـ فـيـهـ مـلـامـحـ ،ـ تـلـكـ الـاـهـمـيـةـ التـيـ تـلـعـبـهاـ ظـاهـرـاتـ النـارـ .ـ اـذـ انـ شـعـرـ اللـهـيـبـ يـتـخلـلـ الـعـمـلـ بـأـكـملـهـ .ـ لـاـ سـيـماـ وـأـنـ عـقـدـةـ (ـ الـبـنـشـ)ـ هـيـ مـنـ الـظـهـورـ بـعـيـثـ يـمـكـنـ تـسـمـيـتـهاـ بـعـقـدـةـ هـوـفـمنـ .ـ وـلـعـ درـاسـةـ عـابـرـةـ كـافـيـةـ لـانـ تـعـلـمـنـاـ عـلـىـ الـاعـتـقـادـ بـأـنـ (ـ الـبـنـشـ)ـ مـاـ هـوـ إـلـاـ ذـرـيـعـةـ لـلـحـكاـيـاتـ ،ـ أـوـ وـسـيـلـةـ لـلـصـحـبـةـ الـبـرـيـئـةـ فـهـنـاكـ مـثـلاـ «ـ أـنـشـوـدـةـ

(٢) الروم Rhum من المشروبات الروحية - المترجم -

أنطونيا» ، وهي من أجمل القصص الذي يروى في احدى امسيات الشتاء «حول المائدة حيث يشتعل بنش الصدقة بملء القدر» . لكن هذه الدعوة الى ما هو خيالي ليست الا فاتحة للحكاية ، فهي ليست اياها . كذلك من الامور الصارخة أن تتسم حكاية في مثل هذه الاشارة بسمة النار ، وأن تكون هذه السمة في حالات أخرى جزءا لا يتجزأ من الحكاية . ان حبَّ (فوسفورس) لزهرة (الليس) ، يصور لنا الشعر في النار (السهرة الثالثة) و «الرغبة التي تشيع حرارة مفيدة في جميع كيانك ، حرارة ما أسرع ما تفمد في قلبك ألف طعنة نجلاء : لأن الشهوة العارمة التي توقد هذه الشرارة ، التي أودعها فيك ، هي الالم الذي لا يرجى له شفاء ، الالم الذي يسعى الى هلاكك ، لكي يولد ثانية في شكل آخر هذه الشرارة هي الفكر - وأسفاه ! الزهرة تنهض بلهجة الشاكي ، في تلك العماسة التي تشعلني ، لا يمكن أن أكون لك ؟» وفي الحكاية نفسها ان السحر الذي كان يقضى باعادة التلميذ ، انسلم ، الى فيروننيك المسكينة - هذا السحر ما ان ينتهي حتى لا يبقى هناك « الا شعلة من روح النبيذ التي تشتعل في قاع الموقد » . وفي ركن قصبي يقوم لندهورست ، السمندل (٣) ، بالدخول في طست (البنش) والغروب منه ، فيلتهمه اللهب ثم يلفظه مرة بعد أخرى . ان المعركة بين الساحرة والسمندل هي معركة اللهب ، فها هي ذي الشعابين خارجة من طست البنش . وها هي ذي مختلف الانفعالات حاضرة أبدا في تداخلها : الجهالة الى جانب النشوة ، والعقل الى جانب المتعة . وفي هذه الحكايات ، يظهر من وقت الى آخر ، بورجوazi طيب يرييد «أن يفهم» فيسأل التلميذ «أنتى لهذا (البنش) اللعين أن يسعد الى رؤوسنا وأن يدفعنا نحو ألف من المترفات ؟ هكذا كان الاستاذ (بولان) يتعدث حين دخل الحجرة في صباح اليوم التالي ، وقد كانت لم تزل مدروزة بشظايا الجرار ، وكانت تسبع في وسطها الببغاء البائسة ، التي انحلت الى عناصرها الاولية في أوقيانوس (البنش) .

وهكذا يعمد التفسير البورجوazi العقلاني ، الناجم عن الاقرار بالسكر ،

(٣) السمندل : حيوان خرافي يعتقد بعودته الى الحياة بعد احتراقه - المترجم -

إلى تلطيف الرؤى الشعبية تلطيفا يجعل العكاكية تبدو وكأنها واقعة بين العقل والحلم ، بين الخبرة الذاتية والرؤيا الموضوعية ، واقعية من حيث سببها وغير واقعية من حيث أثرها في آن .

في الدراسة التي عقدها سوشيه Sucher حول «أصول الرائع عند هوفمن» ، نجده لا يفسح لخبرات الكحل مجالا ، لكننا مع ذلك نجده ينوه عرضا (ص ٩٢) (بأن هوفمن ما شاهد السمندل قط. الا في لهيب البنش) . لكن الذي يتراوئ لنا أنه ما وصل إلى تلك النتيجة التي تفرض نفسها فرضا . ولئن كان هوفمن لم يشاهد السمندل الا في البنش الم��ب في احدى أمسيات الشتاء حين تأتي الاشباح تثير الرعب في قلوب الرجال ، ولئن كانت عفاريت النار تلعب دورا أوليا في هواجس هوفمن ، فلأن علينا أن نسلم بأن هذا اللهب الغريب الذي ينبثق من الكحل إنما هو الوحي الأول ، وأن كل مخطط للبنية الهوفمانية إنما ينبع في هذا الضوء . إن الدراسة البالغة الفطنة والدقة ، التي قام بها سوشيه ، لتبدو في نظرنا محرومة من عنصر تفسيري على جانب كبير من الأهمية . إذ لا ينبغي لنا أن نسارع فنتوجه نحو البنى العقلية لكي نتفهم عبقرية أدبية فريدة . ذلك أن الخافية أيضا ، هي الأخرى ، عامل من عوامل التفرد ، لا سيما وإن الخافية الكحلية حقيقة عميقة . إننا ننخدع عن أنفسنا ، عندما نتصور وظيفة الكحل مقصورة على استثناء الامكانيات الروحية والحق أن الكحل يخلق هذه الامكانيات . إنه يتجسد – إن جاز لنا التعبير – مع الذي يبذل الوسع للاعراط عن نفسه . وغني عن البيان ، أن الكحل عامل في اللغة اذ يعني مفرداتها ويطلق التركيب اللغوي من اسарه . والحق إننا لو عدنا إلى مسألة النار – لوجدنا أن الطبع النفسي قد اعترف بتواتر أحلام النار في الهذيات الكحلية ، كما بين اعتماد ، هلوسات الاقزام ، على الاثارة الكحلية . والعال أن الهاجس الذي يجذب إلى المصغر إنما يجذب نحو العمق والاستقرار ، انه الهاجس الذي يعد التفكير العقلي أفضل الاعداد . ان باخوس قديس طيب ، لانه وهو يعتمد على العقل ، يحول دون تجمد المنطق ويدع العدة للاختراع العقلي .

كذلك كان من الامور البارزة جدا ما كتبه جان بول في ليلة ٣١ كانون الاول

بلهجة باللغة الهوفمانية حين اعتزم الشاعر وأربعة من أصدقائه فجأة ، متعلقين حول لهب البنفس الشاحب ، أن يروا أنفسهم متوفى واحدا بعد آخر : « لقد كان هذا كما لو أن يد الموت قد اعتصرت دماء وجوههم ، والدماء قد غاضت في شفاههم وأمسكت أيديهم بيضاء متطاولة ، وباتت العبرة أشبه شيء بـ « الخشخاشة » ... وفي ضوء القمر ، كان الهواء الصامت يمزق السحب ويجعلها ، وفي الامكنة التي تترك فيها ثغرات في السماء الرحيبة كانت تلمع دياجير تمتد إلى ما وراء النجوم . كان كل شيء صامتا ، وكانت السنة تعالج سكرات الموت وتلتفظ أنفاسها الأخيرة في رموز الماضي .

إيه يا ملاك الزمان ، إنك أنت الذي أحصيت زفاتبني الإنسان ودمعاتهم ، إلا ، فلتنسها أو فلتغيبها ! ترى ، من ذا الذي يقوى على التفكير في عددها ؟ (٤) ما أقل الأشياء التي تلزمها لكي تنعطف بالهاجس في اتجاه أو في آخر . إن هذا اليوم ليوم عيد : ها هو ذا الشاعر ، كأسه في يمينه ، قريبا من أصحابه المبهجين ، لكن وميضا أزرق شاحبا ، منبعثا من المعروقة ، يخلع على أفتي الأغاني لعن مقیتا . وفجأة يعمد تشاءم النار الزائلة إلى تغير الهاجس ، بينما اللهب المحتضر في السنة التي تنقضي ، والزمان ، موطن الآلام ، ينبح فوق القلوب . وإن اعترض أمرؤ بأن ينش جان بول ما هو الا ذريعة صغيرة من أجل مثالية شخصية شبحية ليست مادية بأكثـر من مثالية نوفاليس السحرية ، فلا بد من الاعتراف بأن هذه الذريعة تتجد في خافية القارئ تطوارا بهيجا . إن هذا التطور فهو الدليل - بحسب ما نذهب إليه على أن التدبر ، في الأشياء المقومة تقويمـا بالغا ، خليق بأن يطلق هواجس ذات تطور منتظم في مثل انتظام حتمية الخبرات الحسية .

عن النفوس الأقل عمقا يصدر طنين أكثر تكلفا ، لكنه أبدا يردد الموضوع الأساسي . هكذا ينشد أونيدي O'Neddy في ليلة النار واللهم الأولي :

(4) Cité et commenté par Albert Beguin, L'Ame romantique et de rêve, Marseille, 1937, 2 vol., t. 11, P. 62.

في وسط القاعة ، وحول قدر حديدي
يفوق كؤوس العجيم في سعنه
وقد وضع فيه بنش جديد ، يتراهى
كبيرة من كبريت من خلال موشور اللهب
الذى يعمل أمواجها على الاصطخاب
والمشغل المعتم لا ينيره شيء
سوى رذاذ البنش ، مثل سراب من الغمر
أية كآبة هي في هذا التتويج
للرؤوس ذات العجين القاتم

أما الشعر فرديع ، الا أنه يراكم كل ما تنوّل عن المعروقة ، ويعين تعينا
دقيقا ، على فقرة الشعري ، عقدة هو فمن التي تطبع التأثيرات الساذجة بطابع
التفكير العلمي . فانكربت والفوسفور ، في نظر الشاعر ، يغذيان موشور اللهب ،
كما أن العجيم حاضر أبدا في هذا العيد غير النقي . وان كانت قيم الهاجس أمام
اللهب غير موجودة في هذه الصفحات ، لم تكن قيمتها الشعرية ل تستطيع أن تشد القارئ
اليها . ان مقطوعات أو نيدي لا يمكن فهمها الا من خلال « كآبة » لهب البنش .
انها في نظرنا بمثابة استعادة لعصر بكماله حين كان شبان فرنسا الرومانسيون
يجمعون في مقهى طست البنش (٥) ، حيث كانت حياة الوهمي تتألق في
« محروقات » ، على حد تعبير هنري مورجييه *

لا ريب في أن ذلك العصر قد تغير الآن . فالمحروقة والبنش كلاما بات
مجراها عن القيمة في الوقت الحاضر . فالدعوة الى مكافحة الكحل - وهي دعوة
أضحت انتقاداتها شعارات - وقفت حائلا دون مثل هذه الاختبارات . ولقد حدث
الامر نفسه لقطاع كامل من الادب الشعبي الذي يرتد في حماسته الشعرية الى
الكحل . اننا لا يجب أن ننسى القواعد الملموسة الدقيقة اذا ما أردنا أن نفهم
المعنى البسيكولوجي للبنى الادبية . ان المباحث التوجيهية لتزيد في دقتها اذا

(5) Cf. Théophile Gautier, Les Jeunes - France - Le Bol de Punch, P. 244.

ما تناولناها مبحثاً بعد آخر ولم نسارع إلى اغراقها في المفهومات العمومية . وان كانت ترجىفائدة من هذا الكتيب ، فعليه أن يوحى بتصنيف للمباحث الموضوعية يعد بمثابة تمهيد للامزجة الشعرية . اننا حتى الآن ، لم نستطيع أن ننتهي إلى عقيدة كاملة ، لكنها تتراءى لنا على الرغم من وجود علاقة بين العناصر الطبيعية الاربعة وعقيدة الامزجة الاربعة . على أية حال ، ان الذين يعلمون تحت تأثير النار ، أو الماء ، أو الهواء ، أو التراب ، ليكتشفون عن تعاون كبير - لا سيما وان الماء والنار يبقيان عدوين حتى ولو تلاقيا في الهاجس ، والذي ينصل إلى خرين الساقية لا يمكنه أن يفهم الذي ينصل إلى نشيد الله : انهم لا يتكلمان لغة واحدة .

اننا لو طورنا هذه الفيزياء أو هذه الكيمياء الهاجسية بكل ما تنطوي عليه من عمومية ، لوصلنا في يسر إلى عقيدة رباعية القيمة للامزجة الشعرية . والحق أن رباعية الهاجس لتكافئ رباعية الكربون الكيميائية نقاط وانتاجية . ان للهاجس ميادين أربعة واتجاهات أربعة ينطلق منها إلى فضاء اللا نهاية . وإذا أردنا أن نكشف عن سر شاعر (٦) حقيقي ، مخلص ، أمين على لغته ، شاعر يود أن يعزف على جميع العوايس ، فما علينا إلا أن نقول له كلمة واحدة : « قل لي ما هو شبعك فهو العفريت أم السمندل أم حورية البحر أم السلفة ؟ » (٧) . والحال أن جميع هذه الكائنات الخيالية قد تكونت وتغذت من مادة واحدة : فالعفريت أرضي ، مكثف ، يسكن في شق صغرة ويتولى حرامة المعدن والذهب ، وهو مشبع بأشد المواد تمسكا . والسمندل ناري ، ويتطلع نفسه في لهيبه . أما حورية الامواه فتنزلق بلا ضوضاء فوق المستنقع ، وتغتدى من انعكاس صورتها على صفحة الماء . وأما السلفة فيثقلها أقل شيء وتبغل من أقل الكحل ، وقد تغضب من المدخن الذي « يلوث عنصرها » (هو فمن) ، وترتفع دون أدنى مشقة في السماء الزرقاء ، ناعمة بفقد شهيتها إلى الطعام .

(٦) السلفة SYLPHIDE أنشى السلف SYLPHIDE وهو كائن خرافي يرمز إلى الهواء في الأساطير السليدية - المترجم -

الا أنه لا ينبني لنا أن نقرن مثل هذا التصنيف للالهامات الشعرية بفرضية شبه مادية تزعم أنها تجد في جسد الانسان عنصراً مادياً راجحاً . ان الامر لا يتعلق بالمادة أبداً ، بل بالاتجاه . ولا يتعلق بالجذر الجوهري أبداً ، بل بالميل والتسامي . والحال ان الذي يوجه الميل البسيكولوجية هو الصور البدائية والمشاهد والتأثيرات التي أضفت اهتماماً على مالاً أهمية له ، اهتماماً بالشيء . ان التخييل كله ينصب على هذه الصورة المقومة ، وهكذا « يعلو بنا ويسعننا أمام العالم وجهاً لوجه » ، من الباب الضيق ، كما يقول أرمان بيتجان . ان التحول الكلي للتخييل الذي تولى تحليله أرمان بيتجان بجلاء مدهش ليبدو وكأنه قد أعدته ترجمة أولية لكتلة من الصور في لغة صورة مفصلة . وان كنا على حق ونحن في صدد هذا الاستقطاب التخييلي ، فقد بات بالامكان أن نفهم فيما جيداً السبب الذي جعل اثنين متماثلين في الظاهر ، مثل هوفمن وادكار ان بو ، يتبديان كما لو كانوا مختلفين أبعد الاختلاف . ان كلا الرجلين قد أمنه الكحل القوي يعون شديد على ما أتاه من عمل يفوق قدرة البشر ، عمل غير بشري ، عمل مبتكر . لكن كعالية هوفمن مع ذلك تختلف عن كعالية ان بو اختلافاً بيئياً . فكحل هوفمن هو الكحل الذي يلتهب ، الذي يتسم بسمة نوعية ، تامة الذكورة لأنها من مبدأ النار . أما كحل ادكار بو فهو الكحل الذي يغمر الكائن وييهي النسيان والموت ، الذي يتسم بسمة كمية ، تامة الانوثة ، لأنها من مبدأ الماء . ان عفريت ادكار بو لذو صلة بالمياه النائمة ، المائمة ، بالمستنقع الذي ينعكس على صفحاته منزل أوشر Maison Usher انه يعطي اذنا صاغية لـ « شائعة موج الاعصار » (٨) تبعاً لـ « بخار الافيون ، القائم ، الربط ، الذي يتقطر رفيقاً قطرة قطرة في بطん الوادي الكوني » على حين أن « البحيرة تبدو وكأنها تنعم بنعاس صاح » (النائمة ، ترجمة : مالارمييه) . وعندئذ ان الجبال والمدن « تسقط الى الأبد في بحار لا شواطئ لها وبالقرب من السباح والغدران والمستنقعات الكثيبة تقطن الغيلان – في كل مكان حقير – في كل ركن حزين – التي تستعيد ذكريات يلفها الماضي – أشكال مكفنة ترجع القهقرى وتطلق الزفرات ما ان يمر بها واحد من المتنزهين » (أرض الاحلام) . واذا هو فكر في بركان ، فلكي يراه جاريا جريان الانهار « لقد كان قلبي بركانيا كأنهار الحمم » ان الذي

يستقطب خياله هو الماء ، أو التراب المائت لا زهر فيه ، لا النار . ولعلنا مقتنعون بهذه الحقيقة من وجهة التحليل النفسي ، لو أنها قرأتنا المؤلف العجيب الذي كتبته السيدة ماري بونابرت (٩) في هذا المؤلف لا نجد رمز النار يتدخل الا لكي يستدعي العنصر المضاد له ، الا وهو الماء (ص ٣٥٠) ، كما أن رمز اللهب لا يلعب دوره فيه الا وفقا لأسلوب التنفير ، كصورة جنسية فاحشة يقرع أمامها ناقوس الخطر . أما رمزية المدفأة (ص ٥٦٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٩) فنظهر فيه كرمزية مهبل بارد حيث يقوم القتلة بدفع الضحية والقضاء عليها . لقد كان إدكاريو ، في العقيقة انسان « لا منزل عنده » ، كان ابنا لمهرجين جوالين ، ابنا استولت على مشاعره رؤيا والدة ممددة في ريعان الشباب ، تملؤها ابتسامة وهي تعالج سكرات الموت . حتى الكحل نفسه ما أدخل الدفء على نفسها ، ولا جلب لها عزاء ولا بهجة . ان بو ما رقص كاللهب البشري ممسكا بيد صحبة يمرحون حول البنفس الملتئب ، ولا جاءت عليه أية عقدة من العقد التي تتكون في حب النار لكي تشد من أزره وتلهمه . فالإماء وحده هو الذي منعه هذا الأفق ، واللا نهاية ، والغور الذي لا يسبر لالمه . ولو كان عليه أن يكتب كتابا يحدد فيه شعر الفشاوات والوميض ، شعر الخوف الغامض الذي يجعلنا نهتز لدى احساسنا بطنين نواح الليل ، اذن لجاء هذا الكتاب مغايرا تماما المعايرة .

- ٢ -

لقد رأينا الروح الشعرية تنقاد كليا إلى غواية صورة مفضلة . لقد رأيناها وهي توسيع كافة الامكانيات ، اذ تفكير في الكبير قياسا على نموذج الصغير ، وفي الشمولي قياسا على نموذج المفصل ، وفي القوة السرمدية قياسا على القوة الزائلة ، وفي الجميع قياسا على المحروقة . والآن سنبيّن كيف أن الروح قبل - العلمية ، وهي في دفعها البدائي ، لا تعمل أبدا بصورة مختلفة ، وكيف أنها هي الأخرى توسيع القدرة بطريقة مجسمة تجسّما مخلا من خلال العافية . لسوف يوصف الكحل بأوصاف مرعبة حتى أنه لا يصعب علينا ان نتبين الارادة الصائعة للاخلاق عند النظارة في الظاهرات الموصوفة . وهكذا ، في القرن التاسع عشر ، أصبحت الدعوة

(9) Marie Bonaparte, Edgar Pol, Paris, passim.

لمكافحة المسكرات تتطور وفقاً لنهاج تطوري محملة من يتعاطاها كافة النتائج التي تصيب بني جنسه ، بينما كانت هذه الدعوة تتطور في القرن الثامن عشر وفقاً لنهاج جوهري كان سائداً آنذاك أن ارادة (الادانة) دائماً تستعمل السلاح الذي في متناولها . وعلى نحو أعم ، لسوف يتوفى لدينا ، من خارج درس الأخلاق الاعتيادي ، مثال على العطالة التي تكونها العقبات الجوهرية والاستحيانية في طريق المعرفة الموضوعية .

بما أن الكحل مادة قابلة للاشتعال ، نستطيع أن تخيل في شيء من اليسر كيف يصبح الأشخاص الذين اعتادوا تعاطي المشروبات الروحية مشبعين على نحو ما بمواد التهابية . نحن لا ننسى أن نعرف ما إذا كان تمثل الكحل يغير من الكحل . وإن عقدة هارباغون Harpagon التي تحكم الثقافة كما تحكم كل فعل مادي ، لتحملنا على الاعتقاد بأننا لا نخسر شيئاً مما نتمثله ، وإن جميع المواد هي في حرق حرير ، وأن الدهن يعطي دهنا ، والفوسفات عظماً ، والدم دما ، والكحل كحلاً ، لا سيما وإن الخافية لا يمكنها أن تقبل إلا بنوعية متميزة رائعة تغدو معها قابلية الاشتعال قابلة للاختفاء تماماً . واليكم هذه النتيجة : الذي يشرب الكحل قد يتلهب مثل الكحل . إن الاعتقاد بالجواهر فهو من القوة حتى لم يكن أن تفسر الواقع ، تفسيراً عادياً مغايراً ، بعد أن ظلت تفرض نفسها على معتقدات العامة طوال القرن الثامن عشر . واليكم بعضًا من هذه الواقع التي استنسخها سوكية Socquet ، المؤلف الشهير في مكان مناسب من مقال له حول العوروية نشر في عام ١٨٠١ . ولنلاحظ ملاحظة عابرة أن جميع هذه الأمثلة مستمدة من عصر الانوار :

« في مدونة كوبنهاغن لعام ١٦٩٢ نقرأ حكاية امرأة من عامة الناس ، اقتصرت في غذائها على تعاطي المشروبات الروحية بصورة مفرطة ، وقد عثر عليها ذات صباح وهي محترقة تماماً إلا من آخر مفاصل الأصابع وعظم العجمة ... »

« في حلويات لندن لعام ١٧٦٣ (المجلد ١٨ ص ٧٨) حكاية امرأة في الخمسين من عمرها أدمنت المسكرات . اعتادت منذ عام ونصف أن تشرب كل يوم بنتا (١٠) من الروم أو من ماء الحياة ، عشر عليها بين مدفأتها وسريرها وقد

(١٠) البنت Pint مكيال انكليزي قدره ١/٨ غالون - المترجم -

استحالات رمادا استحالات شبه تامة . وما يجدر بالانتباه ان الاغطية والمفروشات لم تتضرر كثيراً . « ان الملاحظة الاخيرة تقول بوضوح تام ان العدس يكتفي بأن يفترض نوعا من الاشتعال الداخلي تماما ، الجوهرى تماما ، لكي يعرف بطريقة ما كيف يجد مشعله المفضل . »

« في الموسوعة المنهجية (مادة « التشريح المرضي للانسان ») نعثر على حكاية امرأة في حوالي الخمسين من عمرها كانت تفرط في تناول المشروبات الروحية ، احترقت في غضون سويعات . » يؤكد فيك دازير ، الذي روى هذه الحكاية دونما اعتراض ، انه يوجد مثل هذه المرأة كثيرات غيرها . »

« تعرض مذكرات المجتمع الملكي في لندن ظاهرة لا تقل بروزا ٠٠٠ امرأة في الستين من عمرها وجدت محرقة ذات صباح بعد أن تناولت ، على ما يقال ، كمية كبيرة من المشروبات الروحية في المساء . المفروشات لم تتأثر كثيرا والمدفأة كانت مطفأة تماما . وقد استوثق من هذه الواقعية جمع غير من شهود العيان ٠٠٠ »

« في مذكرة له عن العرائق الذاتية ، يروي Le Gat حالات كثيرة من الاشتعال البشري من هذا النوع . » وقد نجد منها حالات أخرى في مقال آخر عن الاشتعالات البشرية كتبه بيبر - ايمي لير Pierre - Aimé Lair .

يروي جان - هنري كوهاوزن في كتاب له طبع في امستردام تحت عنوان Lumen novum Phosphoris accensum (ص ٩٢) : « ان وجيهها من أيام الملكة بونا سفورزا ، بعد أن تناول كمية كبيرة من ماء الحياة ، تقىأ لها ثم احترق به » .

كذلك يمكن القول في اليوميات الالمانية انه « في الجهات الشمالية غالبا ، يتتصاعد اللهب في معدن الذين يفرطون في تناول المشروبات القوية . » يقول المؤلف : منذ سبعة عشر عاما تبارى ثلاثة من وجهاء كورلاندة - أمسك عن ذكر أسمائهم لياقة - في تعاطي المشروبات القوية ، فمات منهم اثنان محترقين بعد أن خنقهما اللهب المنبعث من معدتيهما » .

اما جلابر ، وهو أحد مشاهير المؤلفين ، الذي عرف بأنه (تقانى) الظاهرات

الكهربائية ، فقد أيد في عام ١٧٤٩ « وقائع » مماثلة لكي يفسر توليد الجسم البشري للنار الكهربائية . امرأة كانت تشكو من الروماتزم كانوا يذكرونها مدة طويلة كل يوم بروح النبيذ المكوفر . وجدت ذات صباح رمادا دون أن يكون ثمة ما يحمل على الاعتقاد بأن نار السماء أو النار العادية قد كان لها ضلع في هذا الحادث الغريب « لا يمكن أن تعزى هذه الحادثة إلا إلى الأجزاء المنحلة من كبريت الأجسام التي هاجها الاحتكاك هياجا شديدا واحتللت بالجزئيات الدقيقة من روح النبيذ المكوفر (١١) . » وأما مورتميه ، وهو مؤلف آخر ، فيسدي لنا هذه النصيحة (١٢) : « أعتقد أنه من الخطير على الدين اعتادوا كثيرا تناول المشروبات الروحية ، أو الدلوك المزوج بروح النبيذ المكوفر ، لأنهم قد يتکهربون . »

هناك غلو في تقدير التركيز الجوهرى للكحل في الأجسام حتى ليتمكن القول بعريق ذاتي من نوع لا يحتاج السكري معه إلى ثقاب لكي يشتعل اشتعالا . فالاب بونسليه ، وهو منافس لبوفون ، يقول : « إن الحرارة ، من حيث هي مبدأ للحياة ، تبدأ حركة الحياة وتحافظ عليها ، لكنها ما أن تبلغ درجة النار حتى تحدث أضرارا غريبة . أما شاهدنا سكريين تشبع أجسامهم بأرواح مضطربة تشبعاً بالغاً نتيجة لادمانهم المفرط في تعاطي المشروبات القوية ، فكان أن استمدوا من عند أنفسهم نارا حتى قبضت عليهم العرائق الذاتية ؟ » وهكذا يغدو العريق الناشيء عن تعاطي الكحل حالة خاصة من التركيز غير الطبيعي للحرارة .

لقد ذهب بعض المؤلفين إلى حد الكلام على الانفجار . فقد أثار أحد مهرة القطارين ، وهو مؤلف « في كيمياء الذوق والشم » ، وأشار بطريقة تعبيره الخاصة إلى خطأر الكحل (١٣) بقوله : « إن الكحل لا يوفر عضلا ، ولا عصبا ،

(11) Jallabert, Experiences sur l'électricité avec quelques conjectures sur la cause de ses effets, Paris, 1749, p. 293.

(12) Martine, Dissertations sur la chaleur, trad., Paris, 1751, p. 350.

(13) Sans nom d'auteur. Chimie du ljoût et de l'Odolat ou Principe pour composer facilement, et à peu de frais, les liqueurs à boirs et les eaux de senteur, Paris, 1755, P.V.

ولا لفأ ، ولا دما ، وانما يشعل حتى الاحلاك بالانفجار المعنف الفوري الذين يجرؤون على الافراط في تعاطيه حتى الثمالة . »

أما في القرن التاسع عشر ، حين كانت هذه العرائق الذاتية تعد بمثابة عقوبات رهيبة على الادمان ، فقد كادت أن تنقطع تماما . لقد أضحت شيئا فشيئا حرائق مجازية وأفسحت المجال لنوع من النكات الهينية التي تدور على الهيئات المشتعلة للمدمدين ، والانف الاخضر الذي يلهبه عود ثقاب . هذه النكات تفهم من فورها ، وهذا دليل على أن الفكر (قبل - العلمي) يظل زمنا طويلا قائما في اللغة ، لا بل انه يظل زمنا طويلا قائما في الادب . لقد كان بليزاك حذرا من ايراد شيء من هذا القبيل على لسان احدى النساء الشرسات . تقول السيدة سيبو ، بائعة المعار الحسناء ، في « ابن العم بونس » بلغتها الركيكة (١٤) : « هذه المرأة ، بناء عليه لم توفق في رد زوجها الذي كان يشرب كل شيء وقد مات من احتراق ذاتي . »

اما إميل زولا ، في واحد من أكثر كتبه « علمية » ، وهو الكتاب المعون بالدكتور باسكال ، فيروي حكاية اشتغال بشري ذاتي (١٥) : « من ثقب ثوب ، واسع بمقدار نطعة مائة الفلس ، كانت ترى فخذ عارية ، فخذ حمراء ، ينبعث منها لهب ضئيل أزرق . في بادئ الامر ، ظنت فليسطيته أن قماش الكتان ، أو السروال، أو القميص هو الذي يشتعل . لكن لم يكن هنالك مجال للشك ، فقد كانت تشاهد الجسم عارية ، واللهم الضئيل الأزرق يتفلت منه خفيقا راقصا مثل لهب ضائع ، فوق سطح آنية من الكحل الملتهب . لم يكن هذا اللهب أبدا أعلى من لهب قنديل ، بل كان ذا حلاوة خرساء ، رجراجة جدا حتى ان أقل اهتزاز هواء يزحزحه من مكانه » . غني عن البيان أن ما ينقله زولا في ميدان الواقع ما هو الا هاجسه أمام طست البنش ، وأعني به عقدة هومن ، حينما تنتشر الاحداث الجوهرية بكل سذاجتها ، تلك الاحداث التي ميزناها في الصفحات السابقة : « أدركت فليسطيته أن

(14) Balzac, le Gousin Rons, Ecl. Galmonn — Llvy, p. 172.

(15) Emile Zola, Le Docteur Rascal, p. 227.

العم كان يشتعل هناك ، مثل اسفنجية مملوقة بماء الحياة . كان قد تشبّع منذ أعوام بأشد أنواعه فعالية ، وأشده قابلية للاشتعال . لقد كان يشتعل من أخصّ قدميه حتى رأسه . « نلاحظ أن الجسم الحي لم يكن قادر على تبديد الاصداح الصغيرة التي كان قد امتصها في الأعوام السابقة ، واننا لنتخيّل بصورة أدعي إلى القبول ، أن التمثيل الغذائي انما هو تركز بالغ العناء ، وتأثير ضئيل للجوهر المدلل .

وفي اللذ حين يأتي الدكتور باسكال لرؤيه العم ماكار ، لا يعود يجد الا حفنة من الرماد الناعم أمام الكرسي الضارب الى السواد ، كما في الحكايات قبل - العلمية التي رويناها من قبل . يريد زولا أن يبرز لنا الملاحظة التالية : « لم يبق منه شيء ، لا عظم ، ولا سن ، ولا ظفر ... لا شيء الا هذه الكومة من الغبار الرمادي ، والا تيار هواء الباب الذي كان يهم ياكتنase . » وأخيراً تتبدّى الرغبة الخفية في التالية بعد الموت في النار . ان زولا يصيغ الى نداء المحرقة بكاملها ، المحرقة الداخلية . انه يتّيح لنا أن نعرّز ما في خافيته القصصية من أعراض باللغة الواضح على عقدة امبوروكليس : كان العم ماكار ميتا اذن « ملكيا ، كأمير المدمنين ، مشتعلًا من نفسه ، محترقا في المحرقة التي تتقدّ في جسده ... يشتعل من نفسه كما تشتعل نيران الاحتفال بعيد القدس يوحنا ! » أين رأى زولا نيران القدس يوحنا تشتعل من نفسها كالعواطف الملتّهة ؟ كيف لنا أن نعرف بصورة أفضل أن معنى المجازات الموضوعية مقلوب ، وان المرء يعيش في أخفى الخافية على إلهام اللهب المتقد ، الذي يسعه أن يحرق الجسد الحي من الداخل ؟ .

ان مثل هذه الحكاية ، الخيالية في كل أجزائها ، هي حكاية باللغة الخطورة لا سيما اذا صدرت عن ريشة كاتب كان يقول في تواضع : « اننا أنا عالم ! » بقي أن نعلم بأن زولا قد أنشأ صورته العلمية مع هواجسه الساذجة ، وأن نظرياته في الوراثة انما تنقاد الى حدس بسيط من ماضٍ منقوش في صيغة جوهرية وواقعية تمايل في فقرها وفتورها تركز الكجل في الجسم ، والنار في قلب محموم .

هكذا هو دأب الرواة والاحطباء والفيزيائين والروائيين ، يذهبون - حالين - من الصور نفسها ويجيئون الى الافكار نفسها . ان عقدة هو فمن تربطهم في صورة أولى ، في ذكرى طفولة . انهم يقومون ، كل حسب مزاجه منقادا الى « شبحه » الشخصي ، باغناء الجانب الذاتي ، او الجانب الموضوعي ، من الشيء المتأمل . ان اللهب المنبعث من المعروقة يصنع رجالا ناريين أو نفاثات جوهرية . وفي جميع الاحوال يمارسون عملية تقويم ، ويأتون بكل عواطفهم لكي يفسروا أثر اللهب ، ويهبون قلوبهم كله لكي « يتوحدوا » في مشهد واحد مع ما يروعهم ويخدعهم .

الفصل السابع

النار المستمثلة *

النار والطهر

لقد أبان ماكس شلر ما في نظرية التصعيد أو التسامي من افراط ، على نحو ما يطورها التحليل النفسي التقليدي ، من حيث أنها تستلزم العقيدة النفعية التي تستند إليها التفسيرات التطورية .

« ان الاخلاق الطبيعية تخلط دواما بين اللباب والقشر . وهي ، اذ ترى الناس الذين يتطلعون الى القدس يلجمون ، لكي يفسروا لانفسهم ولغيرهم شدة تعلقهم بالأشياء الروحية والالهية ، الى استخدام لغة غير موضوعة أصلا للتعبير عن أشياء باللغة الندرة ، وصور وتشبيهات ومقارنات مستعارة من دائرة الحب الحسي الصرف – لا يفوتها القول : ان هو الا رغبة جنسية ممحوبة او مقنعة او مصعدة تصعيدياً لطيفاً . » وفي صفحات موسعة ، يبطل ماكس شلر⁽¹⁾ هذا الغباء من الأساس لانه يقف حائلا دون الحياة تحت زرقة السماء . والحال انه لو صح أن التصعيد الشعري ، ولا سيما التصعيد الرومانسي ، يبقى على الصلة بالحياة العاطفية ، لكان من الممكن أن نجد عند الذين يصارعون عواطفهم بالذات تصعيدها من نوع آخر ندعوه بالتصعيد العدلي (الديالكتي) تميزا له من التصعيد المستمر الذي لا يعرف التحليل النفسي التقليدي تصعيدها سواه .

* نقترح « استمثل » تعريبا لكلمة Idéaliser لبؤدي معنى صيغة او جعله مثلا أعلى او مثاليا

(1) Max Scheler, *Nature et Formes de la sympathie*, trad., p. 270.

لسوف ينهض اعتراض على هذا التصعيد الجدلية بالقول ان الطاقة النفسية طاقة متجانسة ، محدودة لا يمكن فصلها عن وظيفتها البيولوجية الاعتيادية . ولسوف يقال بأن تغيراً جذرياً خليق بأن يترك فراغاً واضطراباً في الفعالية الجنسية الاصلية . والذي يبدو لنا أن مثل هذا الحدس المادي قد استولى عليه اتصاله بمادة معصوبة (١) Matériel nevrosé يقوم عليها التحليل النفسي التقليدي للعواطف . والحق أننا قد توصلنا من حيث تطبيق هذه المنهج من التحليل النفسي على فعالية المعرفة الموضوعية الى النتيجة القائلة بأن الكبت ليس فعالية اعتيادية نافعة وحسب، بل هو فعالية مفرحة أيضاً . لانه ما من فكر علمي بلا كبت . وان الكبت لقائم في أصل الفكر الانتباхи ، التأملي ، المجرد . وما من فكرة متماسكة الا وهي مبنية وفقاً لنظام من المحظورات الصلبة الواضحة . هناك فرح الصلابة القائم في أسمان الفرح الثقافي . وبمقدار ما يكون الكبت التام مفرحاً ، يكون حركياً (دينامياً) ومفيداً .

ولكي نوجد للمكبت ما يسوغه نقترح قلب العلاقة بين النافع والمقبول بالاصرار على تفوق ما هو مقبول على ما هو ضروري . وفي رأينا أن المعالجة الباطنية الصبيحة ليست في اطلاق الميول المكبوبة من عقالها ، بل في الاستعاضة عن الكبت اللا شعوري باخر شعوري ، أي بالارادة الدائبة لتقويم الاعوجاج . هذا التغيير ملاحظ كثيراً في تصحيح الاخطاء الموضوعية أو العقلية . قبل التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية كان الخطأ ناشئاً عن نظرية فلسفية ، فكان صاحبه لا يقبل التصحح بل يتثبت بتفسير الخصائص الظاهرةية وفق المنهج الجوهرى ، فيما هو يتبع فلسفة واقعية . أما بعد التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية ، فقد بات يوسعنا أن نعرف مقدار العبور العميق الناشيء عن الاعتراف بالاخطاء «الموضوعية» . أن يقر المرء بخطئه ، معناه أنه يقدم أجي آيات الاحترام إلى نفاذ بصيرته ، ومعناه أنه يجدد حياة ثقافته ويعززها وينيرها ، ومعناه أخيراً أنه يبدي ما في نفسه ويعلنه ويعلم نفسه . وعندئذ يبدأ الاستمتاع الصرف بما هو روحي .

(١) مصابة بالعصاب . - الترجم -

ألا ، ما أشد تلك المتعة عندما تكون المعرفة الموضوعية هي المعرفة الموضوعية لما هو ذاتي ، عندما نكتشف في قلبنا بالذات ما هو إنساني في الكون ، عندما تكون دراستنا لأنفسنا بتحليلها نفسياً تحليلاً صادقاً به نتم قواعد الأخلاق بقوانين النفس ! عندئذ نفاجأ بأن النار التي تلذعنها هي النار التي تنيرنا ، والعاطفة التي تصدمنا هي العاطفة التي نريدها ، وعندئذ يندو العب عائلتنا ، والنار سكنا لنا . هذه الاستوائية Socialisation والاستجعافية Normalisation والعقلنة Rationalisation هي ما يعرف بالتبديد Refroidissement في أكثر الأحيان بما تنطوي عليه تعبيراتها الجديدة من ثقل . فهي توقد السخرية الهينة عند أنصار العب الفوضوي العفو ، البالغ الحرارة بفعل الغرائز البدائية . لكن التطهير ، عند الذي يتزرون ، يكون ذا عنونة غريبة بما يسبقه عليهوعي الطهارة من نور غريب . فالتطهير وحده هو الذي يتتيح لنا أن نضع الأخلاص في حب عميق ، في صيغة جدلية ، دون أن يسمح لنا بالقضاء عليه . وللتقطير من الامكانيات ، رغم تخليه عن كتلة ثقيلة من المادة والنار ، أكثر مما للزخم الطبيعي منها . في العب انطهر وحده نكتشف ما يحمل لنا العب . انه عامل استفراد Individualisant ويتيح الانتقال من الحالة الاصلية الى حالة شخصية . « يقول نوفاليس (٢) : لا جرم أن العاشقة المجهولة تمتلك فتنـة سحرية . لكن التطلع إلى المجهول ، الذي لم يحسب له حساب ، هو شيء بالغ الخطورة ومجلبة للشـؤم . « في الهوى ، أكثر مما في أي شيء آخر ، يجب أن تتفوق الحاجة إلى الاستقرار على الحاجة إلى المغامرة .

لكنه ليس في وسعنا هنا أن نتوسع في هذه القضية ذات الصلة بالتصعيد الجدي الذي يستمد فرحته من الكبت المنهجي بصورة واضحة . حسبنا أننا قد أشرنا إلى صفتها التعميمية . ولسوف نراها الآن وهي تؤدي وظيفتها من خلال المشكلة الدقيقة التي تتولى درسها في هذا الكتاب . ومن ناحية أخرى ، لسوف تكون السهولة التي تنطوي عليها هذه الدراسة الخاصة دليلاً على أن مشكلة معرفة النار هي مشكلة حقيقة في البنية النفسية . وعندئذ يظهر كتابنا وكأنه أنموذج لسلسلة

(2) Novalis, Journal intime, suivi de Fragments inédits, trad., p. 143.

كاملة من الدراسات المشتركة بين الذات والموضوع ، التي يمكنها أن تكون مشروعات تبغي اظهار التأثير الاساسي لتأملاط معينة ذات منافذ موضوعية على العيادة الروحية .

- ٢ -

لئن كانت مشكلة النار البسيكولوجية من السهل أن تتوافق مع تفسير التصعيد الجدلي ، فلأن النار تتبدئ مشحونة بتناقضات عديدة كما سبق أن أشرنا إلى ذلك في مواضع كثيرة .

ولكي نأتي على النقطة الأساسية ونظهر امكانية وجود مركزين للتصعيد ، نرى من الواجب علينا أن ندرس جدلية الطهارة والنجasa اللتين تعزيان إلى النار^(٣) .

أن تكون النار علامة الخطيئة والشر ، فذلك يسير على الفهم اذا نحن تذكرنا كل ما قلناه عن النار المستجنسة . كل صراع للدفاع الجنسي يجب أن يكون مرموزا بمصارعة النار . ويمكننا في يسر تجميع النصوص التي تكون فيها الصفة الشيطانية للنار صريحة أو ضمنية . والنصوص الادبية التي أتت على وصف الجميع ، وكذا النقوش واللوحات التي تمثل الشيطان بلسانه الناري ، تفسح مجالا للقيام بتحليل نفسي بالغ الوضوح .

أما الآن فلننتقل إلى القطب الآخر لنرى كيف استطاعت النار أن تندو رمزا للطهارة . ومن أجل ذلك لا بد لنا من النزول إلى الخصائص الظاهراتية الصرف . والحق أنها لفدية المنهج الذي تغيرناه في هذا الكتاب الذي اقتضانا تأييد جميع الأفكار ذات الصلة بالواقع الموضوعية . لا سيما ونحن هنا لا نشير لا نشير المشكلة اللاهوتية المتعلقة بالتطهير بواسطة النار . لأن ذلك يجب علينا ، لكي نتناولها بالبحث ، أن نقوم بدراسة مطولة جدا . حسبنا أن نشير هنا إلى أن لب المشكلة كامن في الصلة القائمة بين المجاز والحقيقة : هل تشبه النار التي تحرق

(٣) اضطررنا لذكر النار لكي يؤدي المعنى الذي يريد الكاتب . - المترجم -

العالم يوم القيمة ، وكذا نار الجحيم ، النار الارضية أم هي مختلفة عنها ؟ هناك عدد من النصوص يؤيد أحد المعنيين كما يؤيد المعنى الآخر . ذلك لأنه ليس من الایمان في شيء أن تكون هذه النار نارا مادية لها نفس الطبيعة التي لنارنا . ولعل هذا التباهي في الآراء يدل ، من ناحية أخرى ، على ما شهدته المجازات المنسوجة حول الصورة الاولى للنار من ازدهار كبير . وجدير بنا أن نصنف جميع هذه الازهار التي زان بها العقل اللاهوتي « أخانا النار » تصنيفا يتصرف بالأنسة . وعندنا ، نحن الذين نقوم بتحديد الجذور الموضوعية للصور الشعرية والأخلاقية ، أنه ينبغي لنا أن نقتصر على بحث الاسس الحسية للمبدأ الذي يريد أن تتولى النار تطهير كل شيء .

لعل ازالة الرائحة كانت من أهم الاسباب لتقويم النار بهذا المعنى ، وهي على أية حال أحد البراهين المباشرة على عملية التطهير . فالرائحة صفة بدائية ، قاهرة ، تفرض نفسها بواسطة الحضور الاشد خفاء والاكثر العاجا ، وتقتحم علينا حياتنا الداخلية . ان النار تطهر كل شيء ، لأنها تقضي على أشد الروائح (قرفا) . هنا أيضا نجد المقبول يفوق النافع ، ولذلك لا يسعنا مجازاة فريزر في تفسيره الذي يزعم أن الطعام النضيج قد أمد أحدي القبائل بقوة أكبر فباتوا أقدر على هضم الاطعمة المعدة ، بعد أن تم لهم غزو نار المطبخ ، فألفوا أنفسهم أقوى على فرض سيطرتهم على القبائل المجاورة . قبل هذه القوة الحقيقة ، المادية ، الناشئة عن تمثل هضمي أسهل ، ينبغي لنا أن نضع في الاعتبار تلك القوة المتخيلة التي أنتجهها الشعور بالرقابة ، وبالعيق الداخلي للإنسان ، كما أنتجهما القبول الواعي كذلك . ان اللحم النضيج يمثل التفسخ المقهور قبل كل شيء . وهو يشكل ، اضافة الى المشروب المخمر ، مبدأ المأدبة ، أي مبدأ المجتمع الاول .

ان النار ، اذ تزيل الرائحة ، تبدو وكأنها تنقل لنا من القيم أشدتها خفاء وعمى وادهاشا . وان هذه القيمة الحسية هي التي تشكل الاساس في ظاهراتية فكرة الفضيلة الجوهرية *Vertu substantialiste* . وهكذا يتبعن على البسيكولوجيا البدائية أن تفسح مجالا واسعا للنفسانية الشمية *Psychism olfactif* . وهناك سبب ثان لمبدأ التطهير بالنار ، وهو سبب أكثر علما بكثير ، وبالتالي

أقل فاعلية بكثير ، من الناحية البسيكولوجية ، وأعني به ما تقوم به النار من عزل للمواد وقضاء على التلوثات المادية . بعبارة أخرى ، إن الذي كان مملا لاختبار النار قد زاد من تجانسه ، ومن نقاشه تبعا لذلك . إن صب ركاز المعدن وتطريقه قد أعطيانا مجموعة من المجازات تتوجه جميعا نحو نفس التقويم . إلا أن هذا الصب وهذا التطريق يبيّنان في نطاق الاختبارات الاستثنائية ، الاختبارات العلمية التي تؤثر تأثيرا كبيرا في هاجس رجل الكتب الذي يتعلم من الظاهرات النادرة . لكن هذا التأثير يكون ضعيفا في الهاجس الطبيعي الذي يرجع دائما إلى الصورة البدائية .

وأخيرا لا بد لنا ، ونحن في صدد هذه النيران الصاهنة ، من أن نتعرض للنار الزراعية التي تطهر الاراضي المعدة للزراعة Guertes ، هذا التطهير معروف تماما بما له من عمق . فالنار لا تبيد الاعشاب الضارة وحسب ، بل هي تغنى الارض أيضا . وهنا يجدر بنا أن نذكر بالافكار الفيرجيليانة التي ما زالت شديدة الاشر في نوس فلاحيينا : « انه ليحسن بنا أن نحرق حقولا عقيما وأن نلقى بالبقاء الخفيفة للمزروعات في النار المضطربة : وسيان ان كانت النار تنقل الى الارض قوة خفية ونسغا مخصوصا ، أم كانت تطهرها وتنشف رطوبتها الزائدة ، أم تفتح المسام والاقنية الجوفية التي تحمل النسخ الى جذور النباتات الجديدة ، أم تصليب التربة وتضيق الاوردة البالغة الانفتاح ، وتغلق المدخل أمام الامطار الزائدة وأشعة الشمس المعرقة ، وأمام الهبة الجليدية من ريح الشمال (٤) ». وكما هي الحال دائما ، تكون التفسيرات الكثيرة ، المتناقضة في أغلب الاحيان ، دليلا على وجود قيمة بدائية مسلم بها . لكن التقويم غامض هنا ، اذ يوجد الافكار المتعلقة بالقضاء على الشر وانتاج الغير ، وهو قابل اذن لأن يعلمنا الجدلية الصحيحة للتطهير الموضوعي .

- ٣ -

ينبغي لنا الان أن نلقي نظرة على المنطقة التي تكون فيها النار ظاهرة . وتقع هذه المنطقة ، على ما يبدو ، عند حد النار أو عند نهاية اللهب ، حيث يفسح

(4) Virgile, Géoriques, livre 1, Vers 84 et suiv.

اللون مجالا لاحتزار غير مرئي تقريرا . عندئذ تتجدد النار من مادتها وتتفصل عن الواقع و (ترودن) .

وما أعاد تطهير فكرة النار ، من جهة أخرى ، هو الرماد الذي تخلفه وراءها، لأن الرماد غالبا ما يعتبر من الفضلات الحقيقة . وهكذا يذهب ببير فابر إلى أن السيماء كانت في الأزمنة الأولى للبشرية (٥) ، « قادرة جدا بفضل تدورة نارها الطبيعية ... كذلك كانت الاشياء فيها تدوم مدة أطول مما تدوم في الوقت الحاضر، باعتبار أن هذه النار الطبيعية قد أضعفها كثيرا تجمع كمية كبيرة من الفضلات التي لا تستطيع طرحها ، مما يسبب لها خسدا تاما في ما لا نهاية له من الافراد الجزئية » . من هنا كانت ضرورة تجديد النار والعودة الى النار الاصلية التي هي النار الطاهرة .

والعكس بالعكس ، عندما يخامرنا الفلن بنجاسة النار ، فانما نريد أن نظر ما فيها من فضلات بكل ما أوتينا من قوة . وهكذا نقدر بأن النار العادية في الدم ذات طهارة كبيرة . في الدم « تكمن هذه النار المحبية التي يوجد بها الانسان ، فضلا عن أنها آخر ما يتطرق اليه الفساد ، وعندما يحل بها الفساد ، فما ذلك الا لبعض هنفيات بعد الموت (٦) » . لكن العمى علامه على نجاسة في نار الدم ، ودليل على كبريت غير نقى . كذلك لا ينبغي أن ندهش اذا عمدت العمى الى « تلبيس » مسالك التنفس ، ولا سيما اللسان والشفتين ، بسخام اسود مشتعل (٧) . ندرك هنا مبلغ القدرة التفسيرية التي يمكن للمجاز أن يتمتع بها بالنسبة الى انسان ساذج ، لا سيما حين يستخدم هذا المجاز في مبحث أساسى كمبعد النار .

لقد أعدَ المؤلف نفسه نظريته عن الحميات بلجوئه الى التمييز بين نارين احداهما طاهرة والاخرى نجسة ، كأنه بهذه التمييز يستند الى بداهة لا تنازع . « في الطبيعة ضربان من النار : الاول يصنع من الكبريت البالغ النقاء ، المنفصل عن كل الاجزاء الارضية الغليظة ، مثل نار روح النبيذ ونار الصاعقة الخ ... ،

(5) Pierre-Jean Fabre, loc. cit., p. 6.

(6) De Malon, *Le Conservateur du sang humain*, Paris, 1767, p. 135.

(7) De Pezanson, *Nouveau Traité des fièvres*, Paris, 1690, pp. 30, 49.

والثاني يصنع من الكبريت الغليظ غير النقي ، لاختلاطه بالتراب والاملاح ، كالنيران التي تصنع من العطub ومن المواد القاربة . والذى يبدو لنا أن الموقد الذى تضرم فيه هذه النيران يتبع تمييز هذا الفرق بصورة جلية ، لأن النار الاولى لا تدع فيه أي مادة محسوسة مما تقوم بفضله ، فيما يستهلكها الاشتعال . بينما النار الثانية تحدث في اشتعالها دخانا كثيرا ، وتترك في أنابيب المداخن كمية كبيرة من الدخان . . . ومن التراب الذى لا فائدة منه . « حَسْبٌ طَبِيبُنا ، هذا التقرير العامي ، حتى يعزو تلوث دم المحموم الى النار النجسة . وهناك طبيب آخر يقول : « انها نار محربة ، وتحمل للسان الجفاف والدخان » ، الذي يجعل العميات خبيثة جدا .

ان المرء ليり كيف تكون ظاهراتيّة الطهارة والنجاسة في صيغ ظاهريّة *Phénoménales* هي من أكثرها ابتدائية . ونحن ما قدمنا الا بضعا منها على سبيل المثال ، ولعلنا قد أرهقنا القارئ صبرا . لكن نفاذ الصبر هذا هو بحد ذاته علامة على انه يراد لمملكة القيم أن تكون مملكة مغلقة . اذ قد يراد الحكم على القيم بدون الاهتمام بالمعانى التجريبية الاولية . والحال انه ليبدو لنا ان كثيرا من القيم لا تفعل شيئا سوى ادامة امتياز اختبارات موضوعية معينة بطريقة تختلط فيها الواقع والقيم اختلاطا لا انفصام له . وان هذا الاختلاط لهو الذي ينبغي للتحليل النفسي للمعرفة الموضوعية أن يتولى تمييزه . وعندما تتولى المخيلة « ترسيب » العناصر المادية غير المعقوله ، يكون لديها حرية أكبر لانشاء الاختبارات العلمية الجديدة .

- ٤ -

لكن الاستمثال الحقيقي للنار انما يتشكل وفقا للجدلية الظاهراتية للنار والنور . وك شأن جميع أنواع الجدل العسوي الذي نجده في أساس التصعيد الجدلـيـ، يعتمد استمثال النار بالنور على تناقض ظاهراني : أحياناً تشـعـ النـارـ دونـ أنـ تـحـرـقـ ، وعندـئـذـ تكونـ قـيمـتهاـ طـهـارـةـ تـامـةـ . وعـنـدـ رـيـكـلـهـ : أـنـ تـكـونـ مـعـبـوباـ مـعـناـهـ أـنـ تـفـنـىـ فـيـ اللـهـبـ ، وـأـنـ تـحـبـ مـعـناـهـ أـنـ تـوـمـضـ مـنـ نـورـ لـاـ نـفـادـ لـهـ . لـاـنـكـ أـنـ تـحـبـ فـمـعـنـىـ ذـلـكـ أـنـكـ تـهـرـبـ مـنـ الشـكـ وـتـحـيـاـ فـيـ بـدـاهـةـ الـقـلـبـ .

وكان هذا الاستمثال للنور بالنور هو مبدأ التعالي النوفاليسى عندما نريد أن نفهم هذا المبدأ بأقرب ما يمكن من الظاهرات . والحق أن نوفاليس يقول : « النور هو عفريت الظاهرة المحترفة . » ليس النور رمزا وحسب ، وإنما هو مطهر أيضا . « إن النور يمضي حيث لا يجد ما يفعله أو يفصله أو ما يوحده . فالذى لا يمكن فصله ولا توحيد هو البسيط النقى . » في الفضاء اللا نهائى إذن لا يفعل النور شيئاً، بل ينتظر العين، وينتظر النفس، أي أنه أساس الإشعاع الروحي . ولعل أحدا لم يستمد أفكارا من ظاهرة فيزيائية بمقدار ما استمد نوفاليس من ظاهرة النور عندما وصف انتقال النار الداخلية إلى النار السماوى . فهناك كائنات قد عاشت باللهم الاولى الناشئ عن حب أرضي ثم انتهت في ع祌ة النور النقى . ولقد أشار غاستون ديريك إلى هذه الطريقة من التطهير الذاتي اشارة خاصة في مقال له عن الخبرة الرومانسية⁽⁸⁾ . انه يروي كلمات نوفاليس بالحرف : « لقد كنت شديد الاعتماد على هذه الحياة ، ولقد كان من الضروري أن يكون هناك قدرة تصحيحية ... ان حبي يستحيل لها ، وهذا اللهم يحرق في شيئاً فشيئاً كل ما هو أرضي ... »

ان الحرورية النوفاليسية ، التي أشرنا الى عمقها اشارة كافية ، تتضمن رويا وضاءة . هو ذا نوع من الضرورة المادية : اننا لا نرى استمثالا آخر ممكنا لعب نوفاليس سوى هذه النورانية Illuminisme . ولربما كان من المهم أن نعتبر نورانية أكثر تنسقاً كنورانية سويدنبرغ وأن نتساءل ان كان لا يمكن الكشف ، من خلال نور أولى ، عن حياة أرضية أكثر تواضعاً وراء هذه الحياة . هل تختلف نار سويدنبرغ تماماً وراءها ؟ ان حل هذه المسألة خلائق بأن يطور المقابل لجميع القضايا التي عرضناها في هذا الكتاب . حسناً أن نبرهن على ان مثل هذه المسائل معنى ، وأن لنا مصلحة في الانكباب على الدراسة البيكولوجية للهاجس بواسطة الدراسة الموضوعية للصور التي تأخذ بمعجم قلوبنا .

(8) Voir Cahiers du Sud, numéro Mai 1937, p. 25.

الخاتمة

ان كان في مستطاع هذا الكتاب أن يعتمد أساساً لفيزياء الهاجس أو كيميائه ، ومشروعًا أولياً لتعيين الشروط الموضوعية للهاجس ، فان من الواجب تهيئه الأداة اللازمة لاعتماد نقد أدبي موضوعي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى دقيق . ينبغي أن ثبت ان المجازات ليست مجرد استثناء تنطلق كالصواريخ النارية لكي تنفجر في السماء عارضة تفاهتها ، بل ان المجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر من تداعى الاحساسات وتناقوها حتى تندو الروح الشعرية في صفاء وبساطة تركيباً للمجازات . اذن ، ينبغي على كل شاعر أن يكون لديه مخطط بياني يتولى تعين وجهة التناسق المجازي وتساقه ، تماماً كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الازهاري وتساقه . فما من زهرة حقيقة بدون هذا التناسب الهندسي . كذلك ما من ازهار شعري بدون تسايق معين من الصور الشعرية . على أنه لا ينبغي أن نرى في ذلك ارادة ترمي الى تقييد حرية الشاعر او الى فرض منطق أو حقيقة ما على ابداعه . والحق اننا نكتشف ، موضوعياً ، ما في العمل الشعري من واقعية ومنطق داخلي ، بعد تفتحه وازدهاره . يحدث أحياناً أن تذوب صور مختلفة جداً في صورة معبودة زينة ، برغم ما يعتقد من أنها صور متعادلة فيما بينها ومتباينة . أن ما نجد في السريالية من قطع الموزاييك المفرقة في غرابتها تيفجؤنا حينما نكتشف ما فيها من حركات متصلة فيما بينها : نعلن يتبدئ عن نور عميق ، ونظرة تومن هزعاً فإذا هي تذوب هنا ، ودموعة فوق نار الاعتراف . ذلك هو فعل التخييل العاصم : ازيضن من المسخ بولوداً جديداً .

لكن المخطط الشعري ليس مجرد تصميم : ينبغي لنا أن نجد الوسيلة للازمة لتكلمة التردّدات والالتباسات التي تستطيع وحدها أن تحرر نامن الواقعية ،

وتتيح لنا المجال لكي نه jes . هنا تأخذ المهمة التي نحدسها كل أبعاد صعوبتها وقيمتها . الشعر لا يصنع في قلب الوحدة ، والوحيد لا يملك الخاصية الشعرية . وإذا لم يمكننا الاتيان بما هو أفضل والوصول حالا إلى التعددية المنظمة ، أمكننا استخدام العدل (الديالكتيك) ليكون بمثابة دويٌ يتولى ايقاظ ما هو غاف من الطنيات . وأرمان بتبيغان على حق حين يلفت النظر إلى أن اثارة جدلية الفكر ، سواء كانت مخصوصة بالصور أم لم تكن ، لتفيدنا في تعين الخيال ، بأكثر مما يفیدنا في ذلك شيء آخر على أنها ينبغي لنا أن نكسر من حدة التعبير الارتکاسي ، وأن نتناول الصور المألوفة بالتحليل النفسي ، لكي نصل إلى المجازات ولا سيما المجازات المجازات . وعندئذ نفهم لماذا استطاع بتبيغان أن يقرر مسألة استعصار الخيال على تحديات علم النفس – بما في ذلك التحليل النفسي – وتكوينه مملكة مستقلة ذاتية الولادة . ونحن بدورنا ، ننضم إلى هذا الرأي لأن الخيال هو قوة الانتاج النفسانية بالذات . وانه ل كذلك أكثر من الارادة وأكثر من العماسة الحياتية . نفسانيا ، انما نحن خلائق هواجسنا . فهواجسنا تخلقنا وتتعددنا ، وهي التي ترسم الحدود الأخيرة لارواحنا . والخيال ، في ذروته ، يعمل كاللهب وانه لفي حيز مجاز المجاز ، في الحيز الدادائي حيث العلم محاولة اختبار والهاجس يتولى تغيير أشكال مغيرة في البدء – في هذا الحيز يجب البحث عن سر الطاقات ذات التغيير الفجائي . اذن ، يجب علينا أن نجد الوسيلة لكي نقيم في المكان الذي ينقسم فيه الدفع الاصلي وقد أغرته فوضى شخصية من دون ريب ، لكنه مع ذلك قد أجبر على الخضوع أمام غواية الغير . لكي تكون سعاداء يجب أن نفكر في سعادة الآخرين . وهكذا نجد الايثار في أكثر المتع أنانية . ان المخطط الشعري يجب أن يظهر تفكك القوى ، وينفصل عن المثل الأعلى الساذج ، المثل الاعلى الأناني ، الذي تنطوي عليه وحدة التركيب . تلكم هي أذن مشكلة الحياة المبدعة بالذات : أذن يكون لنا مستقبل دون أن ننسى الماضي ؟ وأنّ يكون لنا حب متقد دون أن يعتريه الخمود .

والحال أنه لو أصبحت الصورة فعالة نفسيا من دون المجازات التي تتولى

تفكيكها، ولو كانت فاعليتها الحلاقة المستمدّة من الحالة النفسية البالغة الجدّة قائلة خارج أكثر التغييرات اندفاعاً اذن لفهمنا ضخامة الانتاج الشعري المتبثث عن صور النار . وما حاولنا تبيانه هو كون النار من أكثر العوامل التصويرية قابلية للجدل (الديالكتيك) . فهي وحدها ذات و موضوع في آن واذا نحن توغلنا عميقاً في حالة استحبائية تصادفنا دائماً حالة حرورية . فالذى أعرفه عن العي ، عن العي ، حياة مباشرة ، هو الذي أعرفه عنه بوصفه ساخنا . لأن العراراة هي الدليل بامتياز على الشراء والدوام الجوهريين ، وهي وحدها تعطينا الدليل على المعنى المباشر للقوة العياتية ، لقوة الكائن . وبالقياس الى قوة النار ، تغدو جميع القوى المحسوسة الاخرى متقلصة ، عاطلة ، جامدة ، لا مصير لها . فهي ليست تكاثراً حقيقياً ، ولا تفي بوعدها ، ولا تنشط في اللهب والضوء اللذين يرمان الى التعالي .

ثم أن النار - كما رأينا ذلك بالتفصيل - تغدو جدلية في جميع خصائصها الداخلية ، وذلك بمثابة رد على هذه الجدلية الاساسية للذات والموضوع . ان الالتهاب ليحدث الى الحد اللازم لحدوث التناقض . واذا ما ارتقى شعور ما الى درجة النار ، وتكتشف عنيقاً في ميتافيزيّيات النار أیقناً أنه لا بد من اراك كمية من الاضداد وعندئذ يتطلع المعب الى أن يكون طاهراً ومتّحضاً ، وحيداً وكونيّا ، دراماً وملخصاً ، آنياً ودائماً .

قبل الاغراء ، تتمّت (لاباسيفلي) لفيلي غريفن :

زفة ساخنة تعيلني ارجوانا ،
ورجفة كبيرة تعيلني بجليدا .

من الحال تفادى هذه الجدلية : ان يكون لديكوعي بالعرق هو أن تبتعد . وأن تحس الشدة هو أن تخفّها : يجب أن تكون شديدة دون أن تعرف ذلك . ذلك هو القانون الممض للانسان الفعال .

ان هذا الالتباس هو وحده الذي يناسبأخذ الترددات العاطفية بالاعتبار .
يمكن العثور على الفردوس في حركته أو سكونه، في اللهب أو الرماد، حتىلتضحي
في النهاية جميع العقد ذات الصلة بالنار عقدا مؤلمة ، عقدا تثير الاعصاب وتبعث
على الشعر في الوقت نفسه ، أي عقدا متقلبة .

في مضاءة عينيك
تبدي خرائب النار أفعالها كأفعال نبي
وفردوس رمادها .

— بول ايلوار —

أن تأخذ النار أو أن تعطيها نفسك ، أن تفنيها أو أن تفني فيها ، أن
 تتبع عقدة بروميثيوس أو عقدة امبودوكليس ، ذلكم هو التحويل البيسيكلولوجي
 الذي يحول جميع القيم ، ويظهر تحالفها أيضا . كيف يتأتى لنا أن نثبت بصورة
 أفضل أن النار هي التي تناسب « عقدة قديمة خصبة » ، بالمعنى الدقيق الذي
 أراده كارل غوستاف يونغ ، وان التحليل النفسي الخاص يجب أن يتولى القضاء
 على ما هو مؤلم من التباساتها بغية تفصيل الجدليات اليقظة التي تعطي الهاجس
 حرية الحقيقة ووظيفتها الحقيقة من حيث هو خالق نفسي ؟



كتابات الرسالة

قصة : مارسيل ايميه
ترجمة : حبيب كيالي

الكاتب : ولد مارسيل ايميه في جوانبي ، في الايون ، العام ١٩٠٢ ، وكان آخر ولد في أسرة من ستة أطفال . فقد أمه وهو في الثانية من عمره ، فكفله جداه لأمه حتى الثامنة من عمره هذان كانا يملكان مزرعة ومصنع قرميد في فيلي - روبيير ، وهي منطقة غابات وغدران ومراع . ودخل السنة السابعة (الاولى عندهنا) من معهد دول وقدم البكالوريا العام ١٩١٩ . أجبره مرض خطير على الانقطاع عن الدراسة التي كانت تستهدف تخرجه مهندسا ، وترك له العربية في أن يغدو كاتبا .

بعد تقلبات عدة (عمل على التوالي صحافيا فمياما ، فموظف دعاية من يصرخون في الأسواق ترويجا للبضائع ، فممثلا ثانويا في السينما) نشر روايته الأولى : بروبلوا في دار نشر كاي دو فرنس العام ١٩٢٧ ، و « ذهابا وايابا » في منشورات غاليمار التي ستنشر له فيما بعد الغالبية العظمى من مؤلفاته .

« حكايات القط. الجاثم » التي نختار منها هذه العكایة ، ونأمل أن نعقبها بترجمات أخرى لحكايات أخرى من المجموعة ذاتها ، نشر عام ١٩٣٩ .
توفي مارسيل ايميه عام ١٩٦٧ .



« حكايات القط الجاثم » من أشهر مؤلفات مارسيل ايميه وأكثرها دلالة على أسلوبه الساخر الفنتزي وقد قدّم لها هو نفسه قائلا :
« هذه الحكايات كتبت للأولاد الذين تتراوح أعمارهم بين أربع سنوات وخمس وسبعين سنة . ومن نافلة القول أني لا أريد بهذا القول أن أثبط من هم القراء الذين يتباهون بأن في روؤسهم بعض الرشاد . على العكس ، الناس

كلهم مدعاون . أنا لا أريد غير أن أماري في بعض ما قد يُؤخذ عليَّ من اني خرقت قواعد الممكن ، وان انجع بعض الاشخاص العقلاء وصفراويي المزاج . لهذه المناسبة ، لفت النظر ناقد مرموق ، لماح الذكاء ، الى انه ، اذا كانت الحيوانات تتكلم فهي لا تتكلم على غرار ما تفعل في « حكايات القط الجاثم » ان هذا الناقد مصيبة جداً . ذلك أن أي شيء لا يمنع في الواقع ان الحيوانات ، اذا تكلمت فلا بد ان تتكلم في السياسة او في مستقبل العلم في جزر الاليتوتين^(١) حتى أنها ربما كرست للنقد الادبي وقتا طيباً تتحدث فيه حديثاً متميزاً دسماً : أنا لا استطيع دفع مثل هذه الفرضيات بشيء . وليس لي الا ان اخطر قارئي بأن هذه الحكايات هي مجرد « حديثات » لا تستهدف اذا جدَّ الجد اعطاء القارئ توهماً عن الواقع .

« من أجل الاخفاء المنطقية جميعها والخطيبات المتعلقة بعلم نحو الحيوان التي قد اكون ارتكتبها فأنا اسلم نفسي الى سماحة النقدة الذين ، على منوال زميلهم العالم ، لا بد سيتخصصون في هذه المناطق » .

« أنا لا أرى شيئاً آخر اتمنى اضافته » .

مارسيل إيميه

قائمة القط

لما عاد الابوان من الحقول مساء وجدوا القط على حلقة البئر مستغرقاً في اتخاذ زينته . قالا :

ـ ها هوذا القط يمر بقائمته فوق أذنه . هذا يعني أن السماء ستمطر غداً . وهذا ما كان في اليوم التالي . أمطرت السماء طوال النهار . وكان عبيداً أن يفكرا في الفدو إلى الحقول . كانوا غاضبين من اضطرارهما إلى البقاء في البيت ،

(١) مجموعة من الجزر البركانية إلى الساحل الشمالي الغربي من أمريكا الشمالية عدد سكانها خمسة عشر ألف نسمة .

فساء مزاجهما وقل صبرهما مع بنتيهما . وكانت ديلفين الكبرى ، ومارينيت
الاشد شقرة تلعبان آنئذ لعباً شتى ، فهدر الابوان كالرعد قائلين :
— انتما تلعبان دائماً ، تلهوان دائماً . بنتان كبيرة تان في مثل سنكم . لا بد
أنكمما عندما تبلغان العاشرة ستظلان تلعبان عوضاً عن ان تهتمما لعمل خياطة او
لكتابة رسالة الى خالكما الفريد . ان هذا اهم بكثير من اللعب لو كنتما تعلماني .
حتى اذا فرغتا من الصغيرتين انقضتا بصواعقهما على القط الذي كان
آنئذ جائماً على حافة النافذة ينظر الى المطر .

— تماماً مثل هذا الذي لا يصنع غير ان يكتش الذباب طوال النهار مع ان
البيت لا تعوزوه الفيران التي تهرون من القبو الى الاهراء . ولكن السيد يؤثر ان
يقدم له الطعلم جاهزاً على ان يعمل شيئاً . هذا اقل تعباً .

وأجاب القط :

— انتما تجدان دائماً ما ترددان به على كل شيء . النهار قد خلق للنوم
والترويح عن النفس . في الليل عندما اركض في ارجاء الاهراء لا تكونان انتما
ورائي للثناء عليّ والشكري لي .

— طيب ، طيب . انت دائماً على صواب ، انت .
عند الاصليل كان المطر مستمراً ما يزال ، وبينما كان الابوان منشغلين في
الاسطبل راحت الصغيرتان تلعبان حول المائدة .
قال القط :

— يجب ان لا تلعبا هذه اللعبة . ما سيحدث هو انكمما ستكسران شيئاً .
والابوان سيعيطنان .

قالت ديلفين :

— من يصح اليك يكف عن اللعب بأي شيء .
ووافتتها مارينيت :

— هذا صحيح . اذا أردت ان تكوني من رأي الفونس (هذا هو الاسم
الذي أعطته الصغيرتان للقط) وجب عليك ان تقضي الوقت كله في النوم .

● لم يلح الغونس واستأنفت الصغيرتان كيفهما . وكان في وسط المائدة صحن من القيشاني ما زال في المنزل منذ مئة عام يحرص عليه الآبوان حرصاً شديداً . وبينما ديلفين ومارينيت تجربان تعلقت قائمة من قوائم المائدة بقدم أحدهما من غير أن تشعر ، وإذا صحن القيشاني ينزلق وئيداً ويسقط على البلاط حيث تناثر قطعاً كثيرة . ورأى القط الذي ظل في مجلسه على حافة النافذة ما حدث ولكنه لم يعن حتى بالالتقاط إلى الصحن المتطاير شعاعاً . وكفت الصغيرتان عن التفكير في العدو إذ أحستا بسخونة في آذانهما .

— الغونس ، ها هوذا صحن القيشاني قد تحطم ، فما عسانا ان نفعل ؟

— أجمعوا الحطام وارميها في حفرة . لعل الآبوان أن لا يحسّ بشيء .

لا ، لا . لقد فات الاوان ها هما ذان يدخلان .

لما رأى الآبوان قطع الصحن اجتاجهما غضب جعلهما يقفزان مثل البراغيث في أربعة أطراف المطبخ ، ويصيحان :

— أيتها التعيسitan ، صحن تملكه الاسرة منذ مئة عام ! وأنتما جعلتما القطعة الكبيرة فيه مثل رأس الدبوس ! انتما لستما قادرتين على أن تفعلا غير هذا ، يا مسخات . ولكنكم ستعاقبان . انتما ممنوعتان من اللعب وستبقيان على الخبز الحاف !



ويظهر أن الآبوان قد حكما بأن هذه العقوبة أقل مما يجب فمثنا نفسمها بعض الوقت للتفكير واستأنفا وهما ينظران إلى الصغيرتين بابتسمات قاسية :
— لا ، لا على الخبز الحاف . ولكن ، غداً ، اذا انقطع المطر .. غداً ... ها ! ها ! ها ! غداً ، ستذهبان لرؤية العممة ميلينا !

انخطف لون ديلفين ومارينيت حتى غداً مثل الشمع ، وضمتا أيديهما وفي اعينهما توسل وضراعة .

— لا تتوسلا ! اذا انقطع المطر ذهبتما عند العممة ميلينا لتحملها مربطاً من المعقود .

كانت العممة ميلينا امراة هرمة جداً وشريرة جداً ، درداء ذات لحية كثة .

عندما تذهب الصغيرتان لرؤيتها في قريتها لم تكن تمل من تقبيلهما ، وهو أمر ليس بالمستحب جداً بسبب اللحية ، ثم أنها تفتئم الفرصة فتقرصهما وتشد لهما شعرهما . وكانت لذتها الايرة في اجبارهما على أكل خبز وجبن سبق أن تركته يتعفن في انتظار زيارتهما . والأنكى أن العممة ميلينا تعتقد أن بنتي أخيها الصغيرتين تشبهانها كثيراً وتؤكد أنهما ، قبل نهاية العام ، ستتصبحان نسخة طبق الأصل عنها ، وفي ذلك ما فيه من الذعر لمجرد التفكير فيه .

وتنهد القط :

— يا للطفلتين البائستين ! كلّ هذا من أجل صحن مشعوب أصلاً ! الا انه لظلم ما بعد ظلم !

— علام تتدخل فيما لا يعنيك أنت ؟ ها ! ما دمت تدافعي عنهم فقد تكون انما ساعدتهم على كسر الصحن ؟

— لا والله ، قالت الصغيرتان . الفونس لم يترك النافذة .

— هس ، هاه ! انتم لكم متشابهون . يدعم بعضكم بعضاً . لا أحد يفدي الآخر . قط يقضى أيامه في النوم ...

— ما دمتما تأخذان الامر على هذا النحو ، قال القط ، فأنا أوثر أن اصرف . مارينيت افتحي لي النافذة .

وفتحت مارينيت النافذة فقفز القط الى الفناء . وكان المطر قد انقطع منذ أمد يسير وريح رخاء أخذت تكتنس الفيوم . ولاحظ الآباء وقد صفا مزاجهما :

— السماء تنشف نفسها مرة أخرى . غداً سيكون لكم طقس رائع لتذهبا عند العممة ميلينا . هذا حظ حسن . كفاكما بكاء ! البكاء لا يجبر كسر الصحن . الآخرى بكما أن تذهبا فتحضرا حطباً من السقيفة .

في السقiffe وجدت الصغيرتان القط جائماً على كومة من الحطب ، ولمحته ديلفين من خلال الدموع يتلذذ زينته ، فقالت له في ابتسامة مرحة أدهشت أختهما :

— الفونس !

— ماذا تريدين يا بُنْيَتِي ؟

— أنا أفكِر في أمر . غداً ، اذا شئت ، لن نذهب عند العمة ميلينا .

— أنا لا أسأل خيراً من هذا ، ولكن كلَّ ما أنا قادر على قوله للأبوين لن يغير من الأمر شيئاً مع الأسف .

— أنت لست في حاجة إلى الآبوين . أنت تعلم ما قالا ؟ قالا أن علينا أن نذهب عند العمة ميلينا إذا لم تمطر .

— أذن ؟

— أذن ما عليك الا أن تمر بقائمتك خلف أذنك ، فتمطر غداً ولا نذهب عند العمة ميلينا .

— لك ، والله صحيح . أنا لم أفكِر في هذا . وحياة ديني فكرة طيبة .
وسرعان ما راح يمرُّ بقائمته خلف أذنه . أمرَها أكثر من خمسين مرة .
— تستطيعان ان تتناما هذه الليلة ناعمتِي البال . سبتمطر السماء غداً
على نحو لا يستطيع معه أحد أن يضع انفه خارج البيت ..

اثناء العشاء تكلم الآبوان كثيراً على العمة ميلينا . وقد حضرَا مرطبان
المعقود الذي سيرسلانه اليها مع الصغيرتين .

ووجدت البنتان كلَّ العُسر في الاحتفاظ بالجد وتظاهرت مارييت مرات
عدة بأنها تفصِّل كلما وقع نظرها على اختها حتى تخفي ضحكتها . ولما أزفت
لحظة الذهاب إلى النوم وضع الآبوان أفهمها في النافذة وقالا :

— الا أنها لليلة جميلة ، جميلة جداً . ربما لم ينْرِ قط مثل هذا العدد
الكبير من النجوم في السماء . سيكون الطقس حسناً غداً وملائماً للخروج
في الطرق .

ولكن ، في اليوم التالي ، كان الطقس غائماً وطفق المطر ينهر منذ الصباح
الباكر . والأبوان يقولان : « رشة مطر عابرة لا يمكن أن تدوم » . والبسما
البنَيَتِين ثياب يوم الأحد وضعا لهما شريطتين زهراوين في مفرقيهما . ولكن

المطر لم ينقطع طوال الضحى والعصر والمغرب . ووجب قطعاً أن تخلع الصغيرتان ثياب الأحد والشريطتين الزهراوين . ومع ذلك فقد ظل الآباء طيبى المزاج .

ـ ما هي الا رحلة مؤجلة، الرحلة الى العممة ميلينا . ستدهىان لزيارتها غداً . فالطقس بدا يصحو . اننا في منتصف شهر ايار وسيكون مدهشاً ان يهطل المطر ثلاثة أيام متالية .

ذلك المساء أمرَ القط ، وهو يتخذ زينته ، قائمته خلف أذنه ، فكان اليوم التالي يوماً ممطراً . ومثلاً جرى يوم الأمس تعذر ارسال الصغيرتين الى العممة ميلينا . وبدا مزاج الآبوين يعتكر . فقد اضيف الى الضيق الذي سببه تأخير معاقبة الصغيرتين من جراء المطر عجزهما عن الذهاب للعمل في الحقول . كان يغضبان لأبسط الأسباب على بنتيهما . ويصرخان بهما قائلاً انهما لا تصلحان الا لكسر الصحون الثمينة . ويضيفان : « زيارة واحدة للعممة ميلينا تنفعكم جداً . أول يوم ينقطع فيه المطر ستراكضان اليها من الصباح الباكر » . في لحظة من اللحظات اذ بلغ غضبهما منتهي الحدة وثيا على القط ، أحدهما ضربه بالمكنسة والاخر في القبقاب وهما ينعتانه بعدم النفع والكسل والخمول وصاح القط :

ـ اواه ! اواه ! انتما اكثراً سوءاً مما كنت اظن . لقد ضربتماني بغير حق ولكن ، كلام قطط ، ستندمان .

لولا هذا الحادث الذي سببه الآباء لتعب القط بعد حين يسير من المطر ، لأنه كان يحب التعلق على الاشجار ، ويعدو في الحقول والغابات ، ويرى أن من المبالغة حكمه على نفسه بعدم الخروج حتى يتجنب صديقتيه هم زيارة العممة ميلينا . ولكنه كان يحمل من ضربات القبقاب وجلدات المكنسة ذكرى هي من الايام في حيث كانت الصغيرتان في غنى عن التوصل اليه أن يمرر قائمته خلف أذنه . لقد جعلها منذ اليوم قضية شخصية . طوال ثمانية أيام متالية هطل المطر دونما انقطاع من الصباح حتى المساء . وأما الآباء اللذان

كان مجبرين على البقاء في البيت وهم يرثان الى محصولهما يتغصن في أرضه فلم تكن تعرف الوالدات . لقد نسيا صحن القيشاوني وزيارة العمة ميلينا ولكنها . شيئاً فشيئاً ، أخذوا ينظرون الى القط نظرات شقراء ، كانوا ، كل لحظة ، يغرقان في محادثات بصوت خفيض لا يعلم أحد " سرها .

ذات صباح ، في ساعة مبكرة ، وكنا في اليوم الثامن من أيام المطر ، كان الآباء يستعدان للذهاب الى المحطة ، على الرغم من الطقس السيء ، لارسال اكياس البطاطا الى المدينة . لما نهضت ديليفين ومارينيت وجذتاهم في المطبخ منهمكين في خيطة احد الاكياس . على المائدة كانت حجرة كبيرة تزن في القليل ثلاثة ليبرات . فلما سألتاهم ماذا يفعلان أجابة في شيء من الحرج انهم يعدان هذا الكيس ليلحقاه بأكياس البطاطا المرسلة . في هذه الاثناء دخل القط المطبخ وحيى الحاضرين جميعهم تحية مؤدية . قال له الآباء :

— الفونس ، ان لك زبدية من الحليب الطازج تنتظرك قرب الفرن .

قال القط وهو مدھوش بعض الشيء من هذا التصرف المهدب الذي لم يعتدھ قط :

— اشكر كما أيها الآباء . انتما لطيفان حقاً .

وبينما كان يشرب زبدية الحليب الطازج التي الآباء القبض عليه ، أمسakah من قائمته وأدخلاه في الكيس رأسه قبل رجليه ، وبعد ان ادخلوا الحجر الكبير الذي يزن ثلاثة ليبرات ربطا عنق الكيس بخيط متين .

وصرخ القط وهو يضاجع داخل الكيس :

— ماذا يتلبسانا ؟ انتما مجرمون أيها الآباء !

قال الآباء :

— ما يتلبسانا هو اتنا عدنا لا نريد قطأ يمر بقائمته خلف اذنه كل مساء . كفانا مطر مثل هذا . وما دمت تحب الماء يابني كل هذا الحب فسيكون لديك منه فوق ما تحب . خلال خمس دقائق ستتخد زينتك في قعر النهر .

وشرع ديليفين ومارينيت تصرخان بأنهما لن تتركا الفونس يرمى في

النهر . والأبوان يصرخان من جهتهمما أن شيئاً لا يمكن أن يمنعهما من اغراق حيوان قدر يجعل المطر ينهمر . ويملأ الفونس ويضاجع في سجنه كالمحجون . ومارينيت تقبله من خلال قماش الكيس ديلفين تتسل راكعة ان تحفظ للقط حياته . والأبوان يجذبان بصوت كأنه صوت الغول : « كلا ! لا رحمة للقطط الشريرة ! » فجأة تبينا ان الساعة قد تجاوزت الثامنة وانهما على وشك أن يتأخرا في الوصول الى المحطة . وسرعان ما زررا ممطريهما ورفعا بقيعيهما وقالا للصغيرتين قبل أن يغادرا المطبخ :

— لم يبق لدينا وقت للذهاب الى النهر الان . سنؤجل ذلك الى الظهر . اذا جئنا ولم نجد الفونس هنا ذهبتما حالا عند العمدة ميلينا طوال ستة أشهر ، وربما طول عمركم .

ولم يكدر الأبوان يبلغان الطريق حتى حلّتْ ديلفين ومارينيت عقدة خبط الكيس . ومط القط رأسه من الفتحة وقال لهما :

— أيتها الصغيرتان ، لقد آمنت دائمًا أن لكم قلباً من ذهب . ولكنني أكون قطًا محزنًا جداً لو قبليت ، في سبيل نجاتي ، أن أراكما تقضيان ستة أشهر ، وربما العمر كله ، عند العمدة ميلينا . اذا كان هذا هو الثمن فأنا أفضل أن أرمي في النهر .

— ليست العمدة ميلينا شريرة جداً وستة أشهر سرعان ما تنقضي . ولكن القط رفض أن يغير أذناً صافية لدموعهما ، ولكي يظهر أن قراره لا عودة عنه ، اعاد رأسه الى الكيس . وبينما كانت ديلفين تحاول اقناعه ، خرجت مارينيت الى فناء الدار وراحت تسأل النصوح عند ذكر البط الذي كان يخوض تحت المطر في وسط رama من الماء . كان بطًا سديد الرأي كثير الجد . وخبأ رأسه تحت جناحه حتى يفكر احسن تفكير . وقال آخر الامر :

— طالما حفرت في دماغي . أنا لا أجد وسيلة اقنع بها الفونس بالخروج من كيسه . أنا أعرفه . رأس عنيد والعياذ بالله . وإذا أخرج بالقوة فليس ثمة ما يمنعه من الظهور أمام الآبوين عند عودتهما . ناهيكما بأنني أجده على حق .

أنا نفسي لن أحياناً في سلام مع وجديني إذا أجبرتني بخطيئة مني على أن تطيعها
أوامر العمة ميلينا .

— ونحن أذن ؟ إذا أغرق الفونس في النهر الا يعذبنا وجداً ؟

— مؤكد ، أجاب البط ، مؤكد . يجب أن نعثر على مخرج يسوّ كل شيء . ولقد بحثت طويلاً فلم أجده أي حل .

وخطر لمارينيت أن تستشير كل حيوانات المزرعة ، وحتى لا تضيع الوقت قررت ادخال الجميع إلى المطبخ . وجاء الحصان والكلب والثيران والبقرات والخنزير والدجاج فجلسوا كلّ في محله الذي عينته له الصغيرتان . ورضي القط الذي وجد نفسه في مركز الحلقة التي تكونت حوله بأن يخرج رأسه من الكيس ، وببدأ ذكر البط الذي كان يقف قربه الكلام حتى يحيط الحيوانات علماً بالموقف . فلما انتهى من عرض المشكلة أخذ كلّ أحد يفكر في صمت . وسأل ذكر البط :

— هل لأحد رأي ؟

قال الخنزير :

— أنا . ها هؤلاً . متى ما يعد الأبوان ظهراً سأكلمهم . سأجعلهما يخجلان من أفكارهما السيئة ، وأبين لهما أن حياة الحيوانات مقدسة وأنهما يقتران جريمة بشعة بالقائمهما الفونس في النهر . وسيفهمانني حتماً .

وهز ذكر البط رأسه في مودة وعطف ، ولكنه لم يجد عليه أنه اقتنع . ذلك أن الخنزير في رأي الآبوين لا ينفع إلا للتلميح وافكاره لا يمكن أن يكون لها كبير وزن عندهما :

— هل من رأي آخر ؟

— أنا ، قال الكلب . ليس عليكم إلا أن تطلقوا لي الحرية عندما يحمل الأبوان الكيس أعض لهما ربلاط سيقانهما أو يطلقان سراح القط . وببدأ الرأي حسناً ، ولكن ديلفين ومارينيت ، على الرغم من أن الفكرة أغرتهم قليلاً ، لم تشأوا أن بعض ربلاط سيقان آبويهما .

وأبدت احدى البقرات هذه الملاحظة :

— الكلب أصلاً من الطاعة والخضوع في حيث لا يجرؤ على مهاجمة الآبوين .

وتنهد الكلب قائلاً :

— هذا صحيح . أنا مفرط الطاعة .

قال ثور أبيض :

— عندي رأي أبسط . ما على الفونس إلا أن يخرج من الكيس ونحن نضع محله قطعة من الحطب .

واستقبلت أقوال الثور بسهيل من التعليقات المعجبة . ولكن القط هز راسه :

— مستحيل . الآبوان لن يلبثا أن يتبيينا أن شيئاً لا يتحرك في الكيس ، إن شيئاً لا يتكلم أو يتنفس وسرعان ما يكتشفان الحقيقة .

كان بدبيها أن الفونس على صواب . وبدا الحيوانات وكأن همتهم قد ثبّطت بعض الشيء . وفي الصمت الذي أعقب ذلك أخذ الحصان الكلام . كان حصاناً شيخاً ، خفيف الشعر ، يرتعش من سيقانه كلها وقد كف الآبوان عن استخدامه ، ودارت أحاديث بين الآبوين حول بيته لجزار يبيع لحم الخيل . قال :

— أنا لن أعيش بينكم طويلاً . وما دامت نهاية أيامي أمراً مقتضاً فلا أقل من أن تنتهي بشيء نافع . الفونس فتى يافع . الفونس ما يزال أمامه مستقبل جميل . اذن من الطبيعي أن آخذ أنا مكانه في الكيس .

كل أحد من الحاضرين بدا متاثراً حتى شفاف القلب من اقتراح الحصان . وبلغ الانفعال بالفونس أنه خرج من الكيس وراح يتمسح بسيقانه وهو يتقدّر مودة . وقال للحصان الهرم :

— انت خير الأصدقاء وأكرم الحيوانات . وإذا أسعفني الحظ ولم أغرق اليوم فلن أنس عمري التضحية التي أظهرت استعدادك للقيام بها من أجلي . واني لاشكر لك من صميم القلب .

ديلفين ومارينيت أخذتا تنسقان والختزير ، الذي انطوى هو أيضاً على روح جميلة جداً ، انخرط في البكاء . ومسح القطب عينيه بقائمته واستمر يقول: - من سوء الحظ أن ما تفترجه هنا مستحيل ، واني لآسف لأنني كنت مستعداً لقبول عرض قدم إلي على مثل هذا القدر العظيم من المودة والفاء . ولكنني أرى الكيس لا يكاد يتسع الا لي . رأسك وحده لن يدخل فيه كله .

وظهرت للتو ، سواء للصغيرتين أو لبقية الحيوانات ، بداهة استحاللة استبدال هذا بذلك . ذلك ان الحصان قد بدا الى جانب الفونس عملاقاً هولاً . وبين للديك يجب أن يتخذ الوضعيات المسرحية ، ان المقارنة مضحكه فأباح لنفسه ان يقهقه في ضجة عارمة . فقال له ذكر البط : - صه ! نحن ليس قلب لنضحك واخالك فهمت ذلك . انت لست شيطاناً صغيراً حتى تخفي علينا نياتك فاعمل لنا معروفاً بتسلم الباب .

ورد الديك :

- إيه انت ! تدخل انت بما يعنيك ! انا اسألك كم الساعة الان ؟

وهمس الخنزير :

- يا الهي ما أشد ما هو سوقي !

صاحب الحيوانات صيحة حيوان واحد :

- على الباب ! على الباب ايها الديك ! على الباب يا سوقي على الباب ! وأجاز الديك ، احمر العرف ، المطبخ تحت وابل الصيحات المستنكرة وخرج وهو يقسم على الانتقام . ولما كان المطر قويًا فقد لاذ بالسقية . ولم تلبث مارينيت ان جاءت اليها هي أيضاً بحثاً عن قطعة من الجطب .

واقترح الديك عليها بصوت لطيف :

- لعلني ان اقدر على مساعدتك في العثور على ما تبحثين عنه .

- لا . أنا أبحث عن حطبة ذات شكل ... ما عساي ان اقول ؟ شكل ...

- شكل قطليس كذلك ؟ ولكن ، مثلما قال الفونس للتو سيرى الآباء أن الحطبة لا تتحرك .

قالت مارينيت :

— لا ، لا . البط واتته فكرة أن ...

لقد سمعت من يقول في المطبخ انه يجب الحذر من الديك ، وخشيته ان تكون انما افلت منها زمام لسانها اكثر مما ينبغي ، فلم تزد وغادرت السقيفة مع الحطبة التي انتقتها . ورآها تركض تحت المطر وتدخل المطبخ . بعد قليل ، خرجت ديلفين مع القط ، وفتحت له باب العنبر وانتظرته بالوصيد . وفتح الديك عينيه على مصراعيهما وحاول عبثاً ان يفهم ما يحدث . بين حين وآخر كانت ديلفين تدنو من نافذة المطبخ وتسأل عن الساعة بصوت قلق .

وأجابت مارينيت اول مرة :

— الثانية عشرة الا عشر دقائق . الثانية عشرة الا عشر دقائق .. الثانية عشرة الا خمس دقائق ...
ولم يظهر القط .

وغادر الحيوانات جميعهم ، ما خلا البط ، المطبخ ولاذوا بملجا يعصّهم من المطر .

— كم الساعة ؟

— الثانية عشرة . ضاع كل شيء .. كانني ... هل تسمعين ؟ قرقعة عربة . ها هما ذان الآبوان يعودان .

قالت ديلفين :

— سيان . سأحبس الفونس في العنبر . على أية حال لن نموت إذا ذهبنا تقضي ستة أشهر عند العمة ميلينا .

وبسطت ذراعها لتغلق الباب واذا هي بالفونس يظهر في الوصيد وهو يقبض بأسنانه على فأرة حية . وبرزت في طرف الطريق عربة الآبوان اللذين كانوا يقودانها وقد أطلقا لها الأعنة كلها .

واندفع القط وديلفين في أعقابه . وفتحت مارينيت فم الكيس حيث سبق أن وضع الحطبة مقلقة بخرق حتى تعطي مجساً أكثر طراوة . واسقط الفونس

في الكيس الفارة التي كان يمسك بها من جلد ظهرها وسرعان ما أعيد ربط الكيس . وظهرت عربة الأبوين في طرف الحديقة .

وقال ذكر البط وهو يمبل على الكيس :

— يا فارة ، شاءت طيبة القط أن تحفظ عليك حياتك ، ولكن على شرط هل تسمعيني ؟

أجا به صوت صغير جداً :

— نعم ، أنا أسمع .

— نحن لا نسألك غير شيء واحد هو أن تمشي على قطعة الحطب المحبوسة معك على نحو تظهر معه أنها تتحرك .

— هذا هين . وبعد ؟

— وبعد فسيأتي آناس يحملون الكيس لقذفه في الماء .

— نعم ، ولكن ..

— لا « ولكن » ولا « إنما » . في قعر الكيس ثقب صغير . تستطيعين توسيعه اذا اقتضى الأمر وحالما تسمعين كلباً ينبع قربك ، وتهربين . ولكن ليس قبل ان تسمعيه ينبع ، والا قتلك . مفهوم ؟ وأهم شيء هو الا تصدرني اي صوت او ان تتفوهين بأية كلمة .

ووصلت عربة الأبوين الى الفناء . ونجأت مارييت القط في صندوق الحطب ووضعت الكيس على غطائه . وبينما كان الأبوان يحلان اللجم ترك البط

المطبخ وفركت الصغيرتان أعينهما حتى تحرم . وقال الأبوان وهم يدخلان :

— يا له طقساً سيئاً . لقد اخترق المطر ممطرينا . كل هذا بسبب هذا القط الحيوان !

— لو لم أكن رهين كيس ، قال القط ، لطاوعني قلبي على الرثاء لكم . كان القط في صندوق الحطب مقعياً ، تماماً تحت الكيس من حيث يبدو ان صوته يصدر . وأما الفارة فكانت داخل سجنها تروح وتجيء على الحطبة وتحرك قماش الكيس .

— نحن الآبوين لسنا في حاجة لم يرثي لنا . انك انت الآخرى بالشقة لما انت عليه من حال مؤسية . ولكنك استحققتها جداً .

— اخزيا الشيطان ايها الآبوان . انتما لستما شريرين كما يظهر لم ينظر اليكما . اتر كانى اخرج من الكيس فارضى بأن أغفر لكم ذنبكمَا .

— يغفر لنا ! هذه لم يسبقك عليها أحد . كأننا نحن اللذين تسبينا في هطول المطر كل يوم طوال أسبوع !

— اللهم كلا ، قال القط ، انتما غير قادرين على ذلك . ولكن ، ذلك اليوم ، انتما اللذان ضربتماني ظلماً وعدواناً . شيطانان ! جلادان ! لا قلب لكم !

وصرخ الآبوان :

— يا للقط القدر ! ها هوذا يسبنا !

وبلغ من غضبهما أن أخذوا يضربان على الكيس بعصا المكنسة وتلقت الحطبة المقمطة ضربات فظيعة ، وبينما كانت الفارة تقوم بقفزات مذعورة داخل الكيس كان الفونس يطلق صرخات ألم .

— هل أخذت حقك هذه المرة ؟ وهل ستعود الى القول اننا بغیر قلب ؟
أجاب الفونس :

— لن أكلمكم منذ الآن أبداً . تستطيعان ان تقولا ما يعجبكمَا . لن افتح فمي مع اناس شريرين مثلكمَا .

— كما تحب يابني . من جهة أخرى آن أوان الفراغ منك . هيا بنا الى النهر . وقبض الآبوان الكيس وعلى الرغم من الصرخات التي كانت الصغيرتان تطلقها ، خرجا من المطبخ . وأما الكلب الذي كان يتظاهرهما في الفناء فقد راح يتبعهما وعليه هيئة من الاحباط احرجتهما قليلاً . وبينما هما يمران امام السقيفة ناداهما الديك :

— ماذا ايها الآبوان ، هل انتما ذاهبان لاغراق هذا البائس الفونس ؟ ولكن قوله لي ألم يمت بعد ؟ انه لا يتحرك الا كما قد تتحرك خطبة .

— هذا ممكن جداً . فقد لقي عدداً من ضربات عصا المكنسة يحتمل أنها قبضت عليه .

قال الآبوان هذا والقيا نظرة على الكيس الذي كان مخبأ تحت مطرهما .

— ومع ذلك لم يمنعه ذلك من الحركة .

— هذا صحيح ، قال الديك ، ولكننا عدنا لا نسمعه أكثر مما كنا نسمع خطبة لو أنها وضعت مكان قط .

— الواقع انه قال لنا الآن انه لن يفتح فمه حتى للرد علينا .

هذه المرة لم يجرؤ الديك على الشك في وجود القطة ، وتمني له رحلة سعيدة .

في هذه الاثناء كان الفونس قد خرج من صندوق الحطب وأخذ يرقص والصغيرتان في وسط المطبخ . ولم يشأ البط الذي كان يحضر اندفاعه فرحمهم ان يعكر صفوهم ، ولكنه كان قلقاً من أن يكون الآبوان قد احسا بالاستبدال . وقال:

— الآن ، وقد توقف الرقص الصاخب يجب ان نفك في أن تكون حذرين .

ولا أرى من الرشاد أن يجد الآبوان ، عند عودتهما ، القطة في المطبخ . الفونس آن أوان ذهابك للاستقرار في الهر^{١١} وتنذر انه محظوظ عليك ان تنزل ابداً أثناء النهار .

وقالت ديلفين :

— كل مساء ستجد تحت السقيفة ما تأكله وزبدية من الحليب .

وتنهدت مارييت :

— وأثناء النهار سنصل إلى الهر^{١١} لنقول لك مرحباً .

— وأنا سأأتي لرؤيتكما في غرفتكما . ما عليكم وانتما تستعدان للنوم الا ان تتركا لي ردفة النافذة موارة .

ورافق البط والصغيرتان القطة حتى باب الهر^{١١} . فوصلوا في آن معاً هم والفارة التي لاذت بيتها في الأهراء بعد ان تخلصت من الكيس . وقال لها ذكر البط:

(١) جميعها امراء وهي متازن العجوب .

— كيف ؟

قالت الفارة :

— ابتللت من رأسي الى اخمص قدمي . ما كان أطول ذلك الرجوع تحت المطر . وتصوروا ، كدت أغرق . الكلب لم ينبع الا في الثانية الاخيرة ، حينما كان الآبوان على حافة النهر . ووقفت المسألة على شعرة فأنقذت من أن يغدو بي في الماء مع الكيس !

قال ذكر البط :

— أخيراً مر كل شيء بسلام . ولكن لا تتأخرني اسرعي الى الاهواء فوراً . لما عاد الآبوان وجدا الصغيرتين تعدان المائدة وهمما تفنيان فصدمهما ذلك .

— نحن لا نرى أن موت هذا المسكين الفونس يشق عليكم كثيراً . لم تكن بكم حاجة الى الصراخ بكل تلك القوة لما رحل ، مع أنه كان يستحق أن يكون لديه أصدقاء أشد أخلاصاً . في الحقيقة ، كان حيواناً ممتازاً وسيوحشنا جداً فقده .

وأكدت مارينيت :

— نحن تأثرنا جداً ، ولكن ما دام قد مات . انه مات حتماً . فما عسانا أن نفعل ؟

وأضافت ديلفين :

— بعد كل واحدة هو استحق ما جرى له .

وهدر الآبوان :

— ههنا طرائق في الكلام لا تعجبنا . أنتما بنتنان بغير قلب . ما أشد ما نرحب في إرسالكم لتقوموا بجولة عند العمة ميلينا !

بعد هذه الكلمات المتبادلة جلسوا الى المائدة ، ولكن الآبوين كانوا حزينين جداً حتى أنهما لم يأكلا الا بضع لقيمات . وقالا للصغيرتين اللتين كانتا ، من جهتهما ، تأكلان قد أربعة اشخاص :

— ليس هو الحزن الذي يقطع قابليةكم على الطعام . لو استطاع الفونس المسكين أن يرانا لفهم أين هم أصدقاؤه الحقيقيون .

في نهاية الوجبة لم يملكا أن يحبسا دموعهما فأخذا ينتحبان في منديليهما .
قالت لهما الصغيرتان :

— صليا على النبي أيها الآبوان . قليلاً من الشجاعة . يجب أن لا تستسلموا للضعف . البكاء لا يبعث الفونس حياً . مؤكداً انكما وضعتماه في كيس وهرأتما يدنه ضرباً بالعصي والقيتماه في النهر ، ولكن فكرا أن ذلك كان لخيرنا جميعاً ، من أجل إعادة الشمس الى محسولنا . كونا عاقلين . قبل قليل ، لما ذهبتما الى النهر ، كنتما على قدر كبير من الشجاعة والمرح !

ظلَّ الآبوان طوال ما بقي من النهار حزينين ، ولكن ، في صباح اليوم التالي ، كانت السماء صافية والبرية مشمسة فعاذا لا يفكرا في القط أبداً .

ال أيام التالية فكر الآبوان في القط أقل . كانت الشمس تزداد تألقاً وأعمال الحقل لم تدع لهما وقتاً لاي ندم .

وأما الصغيرتان فلم تكونا في حاجة الى التفكير في الفونس . ذلك أنهما لم تترکاه الا لاماً . كان يفتنم فرصة غياب الآبوين فيقضي نهاره ، من الصباح حتى المساء ، في الفناء ، ولا يختبئ الا في أوقات الطعام .

فإذا كان الليل ذهب اليهما في غرفتهما .

ذات مساء بينما الآبوان عائدان الى المزرعة جاء الديك الى لقائهما وقال لهما:

— لا أدرى أنا واهم ام لا ، ولكن خيل اليّ أني لمحت الفونس في الفناء .

وغمغم الآبوان مستهترين بكلام الديك وهما يذهبان :

— هذا الديك مجنوب .

ولكن الديك ، في اليوم التالي ، عاد يلقاهمما وهما داخلان ، وقال :

— اذا لم يكن الفونس في قعر النهر فانا اقسم على اني رأيته عصر اليوم
يلعب مع الصغيرتين .

— هذا الديك يزداد كل يوم حمّاً . يا لالفونس المرحوم البائس !
قال الابوان هذا وحدقا في الديك تحديقاً مركزاً . وطفقاً يتحدثان بصوت
خفيف من غير أن يحولا نظرهما عنه . كانا يقولان :

— هذا الديك مخ هزيل ولكن صحته ممتازة . نحن نراه كل يوم ولا نغير
انتباهاً لذلك . المسألة انه نضج ولا اظننا نربح كثيراً من تغذيته أكثر مما فعلنا.
في اليوم التالي كان الديك ينزف بينما هو يتذهب للحديث عن الفونس .
لقد قلي في المقلة وسرّ كل أحد منه .

كان قد انقضى خمسة عشر يوماً والфонس في حكم الاموات والطقس جميل
دائماً . لم تسقط قطرة مطر . وقال الابوان ان هذا حظ مؤات ، وأضافا في
إشارة من القلق :

— يجب أن لا يدوم هذا أكثر من اللازم على أية حال . والا سقطنا في
الجفاف . مطرة طيبة تعيد الامور الى نصابها .

في ظرف ثلاثة وعشرين يوماً لم تكن قطرة مطر واحدة قد نزلت . كانت
الارض جافة لا ينبت فيها عرق اخضر . القمح ، الشوفان ، الجاودار لا تنمو
وبدأت الصفرة تتسلب اليها . ويقول الابوان : « أسبوعاً آخر اذا استمر الطقس
على هذه الحال فسيشوى كل شيء » . وينغلبها الحزن ، ويُعرّبان جهاراً
عن أسفهما لموت الفونس ويتهمان الصغيرتين بأنهما اصل البلاء . « لو لم تكسرَا
صحن القيشاني لما حدث بيننا وبين القط آية مشكلات ، لو لم تكسراه لظل هنا
الآن لكي يمنحك المطر » . فإذا كان المساء ذهباً يجلسان في الغرفة وهما ينظران
إلى السماء ويعرفان أيديهما أسفًا ويدركان اسم الفونس .

ذات صباح غدا الأبوان إلى غرفة الصغيرتين ليوقظاهما . وكان القط قد قضى هزيعاً من الليل يثرثر معهما وبقي نائماً على سرير مارينيت . فلما سمع فتح الباب لم يتتسن له الوقت الا للانزلاق تحت اللحاف . وقال الأبوان :

— أزف وقت الاستيقاظ . انهضا فالشمس تملأ الدنيا حرارة وليس ما يشير إلى أن المطر آت .. لك ! ولكن ...

توقفا عن الكلام ومداعنةهما ودور العينيهما وجعلوا ينظران إلى سرير مارينيت الفونس ، الذي كان يحسب أنه أحسن الاختباء ، لم يخطر له أن ذنبه كان خارج اللحاف . وأما ديلفين ومارينيت ، اللتان كانتا ما يزال في أعينهما النوم ، فقد كانتا تغوصان حتى مفرق الشعر تحت الأغطية . وتقدم الأبوان بخطوات ذئب وبأيديهما الأربع قبضا على ذنب القط الذي رأه فجأة معلقاً بين السماء والفضاء .

— لك ولكنه الفونس !

— أجل ، هذا أنا ، ولكن اركاني ، انتما تؤلماني . سنشرح لكم كل شيء كما وقع .

ووضع الأبوان القط على التخت ، ووجدت ديلفين ومارينيت أنهما مجبرين على الاعتراف بما حدث يوم الاغراق . وقالت ديلفين مؤكدة :

— كان ذلك من أجل خيركم ، من أجل أن نجنبكم مفبة الموت قطمسكين لم يكن يستحق الموت .

وهدر الأبوان :

— لقد عصيتما أوامرنا . وما قطع به عهد فقد قطع به عهد ، ستذهبان عند العممة ميلينا قولًا واحدًا !

وهتف القط وهو يشب إلى حافة النافذة :

— هكذا اذن ؟ طيب ، أنا أيضاً سأذهب عند العممة ميلينا وسأرحل أول من يرحل ..

وفهم الآبوان أنهما تصرفاً أخرقاً فطفقاً يرجوان الفونس أن يتكرم ويبقى في المزرعة لأن على بقائه يتوقف مستقبل الحصاد . ولكن القط رفض الاستجابة إلى توسلاتهما . أخيراً ، بعد أن اطلا التوسل ، وبعد أن جاءه ميشاق قاطع على أن لا ترك الصغير تان المزرعة وافق على البقاء .

مساء اليوم ذاته – وكان أشد يوم من بالمزرعة قيظاً – تجمع ديلفين ومارينيت والآبوان وجميع حيوانات المزرعة في حلقة في الفناء . ووسط الحلقة كان الفونس جالساً على طربزة . ومن غير أن يستجعل ، اتخذ باديء الأمر زينته ثم أمر قائمه نحوه من خمسين مرة خلف أذنه . في صباح اليوم التالي ، وبعد خمسة وعشرين يوماً من الجفاف الفظيع ، هطل مطر طيب رطب الحيوانات والناس في الحديقة ، في الحقول ، في البراري ، شرع كل شيء يتعرّع ويحضر . الأسبوع التالي حدث حادث سعيد آخر . خطر للعمة ميلينا أن تحلق لحيتها فإذا هي تعثر ، من غير جهد جهيد ، على ابن حلال يتزوجها وذهبت تسكن عند زوجها الجديد على مسيرة ألف كيلو متر من مزرعة الصغيرتين .



النهر في يوم أحد

قصة : فاسيلي شاكшин

ترجمة : عمر موسى

سريري في زاوية وسيره في زاوية مقابلة ، تفصل بيننا منضدة
٠٠ على المنضدة نسخة مخطوطة ٠٠ مخطوطة ضخمة سميكه مملة ٠٠
هي مخطوطي ٠٠ انها رواية مملة مضجرة أتممت قبل قليل الفصول
الأخيرة منها ٠

استلقيت على السرير ورحت أفكر ٠٠ لماذا يكتب الانسان ٠٠ لماذا أكتب
أنا على سبيل المثال ٠٠ لم يطلب أحد مني أن أفعل ذلك ٠٠ مدلت يدي إلى علبة
السجائر الملقاة على المنضدة وأشعلت سيجارة ، ثم أطلقت في الهواء ثلاث مجات
لذيندة على نسق واحد ٠٠ جميل أن يدخن الانسان ٠٠ حسنا ٠٠ ما الذي يبرر
للمرء أن يحمل كل شأن من شؤون الحياة ويكرس نفسه للكتابة ٠٠ ما الذي
يدفع بك إلى الكتابة ٠٠ لماذا ينشط العازف بمثل هذه القوة ٠٠ هذه القوة
المؤلمة المقلقة ٠٠ تذكرت صديقي فانكا بيرمولاييف ٠٠ الغرامات (١) كيف أنه
لم يخط سطرا واحدا حتى بلغ من العمر ثلاثين عاما ٠٠ عندئذ عشق ٠٠ (وهام
عشقا كما يبدو) فكرس نفسه لنظم الشعر ٠

١ - المشغل في الغرامة ٠

- « ناولني الثواب .. »

هتف سيريوجا من على السرير الآخر ، فوضعت العلبة على المنضدة .. على حافة المنضدة بالضبط .. فزفر سيريوجا بامتعاض و مد يده اليها دون أن ينهض ، ثم سأله :

- « أتعاني آلام الابداع .. ؟ »

فلم أقه بعمر ، ومضيت سارحا في أفكاري .. يبدو أنني سأكتب اذن .. ولكن .. ما الذي أعرفه ويجعله الآخرون ؟ .. وما الذي يمنعني الحق في أن أروي لهم قصة ما .. أدرك تماماً ماذا يشبه الفجر الاخضر الهادئ في السهوب الفسيحة صبيحة أحد أيام الصيف المبكرة .. الضباب في الأغوار مشرق مثل النفس البشرية .. وهادئ جداً .. انك لترغب في أن تلتصق وجهك بالعشب الندي العطر .. في أن تعانق الارض وتصفي إلى ذلك القلب العظيم وهو ينبض بالحياة تحثك .. ستفهم الكثير من المعانى في تلك اللحظات .. وستنطلق من داخلك رغبة طاغية رائعة في أن تعيش .. هذا ما أعرفه .. نبهني صوت سيريوجا الصارم :

- « أتدبر الرماد على الارض مرة ثانية ! .. »

انحنىت ونفخت الرماد الى تحت السرير ، ها هو سيريوجا قد عاد ثانية الى حديثه المفضل .. يخيل الي أنني أمقته في بعض الاحيان .. فهو أولاً فارع الطول وهذه صفة لا أستطيع فهمها في الناس ، ثانياً هو صادق بشكل يدعوللتقرز ويتلذذ في صفعي على مؤخرتي بيديه الطويتين العظيمتين ، ثم ثالثاً ، وهذا هو أهم شيء .. انه عنيد مثابر مثل البرد على المعدن ، ويطعن نفسه عملياً جداً حتى أنه يسمى نفسه واقعياً .. « نحن الواقعيون .. » هكذا يبدأ حدديث دائمآ .. ثم يسقط علي نظراته من على بأسلوب فوقى غبى ، بينما يبرز فكه السفلي الهائل الى الامام .. أمقته في مثل هذه اللحظات :

- « لماذا تنتابنا نوبات الضجر هذه ؟ .. لماذا أنت أيها الرومنسي .. لا تعلم ؟ .. سأله سيريوجا بأسلوب عرضي (ولم يعلق كبير أمل على أنني سأتكلم)

لكتني أعرف بالضبط ما سيقوم به الآن .. سوف ينهض .. يشي جسمه ثنيتين، ثم يشرع بالتعديل ببلاده في أرض الغرفة ، وسأراني مدفوعا إلى محادثة :
— « الضجر هو الغباء بشكل أساسى .. انه انعدام التطور الذهنى .. »

وكلت أحباب أن أشاهد عمود الكهرباء هذا وهو يتلوى من الارتباك ، لكنه لم يكن ممتعاً بأدنى قدر من الروح العملية ، فضلاً عن أنه لم يكن متسم بالاعتدال أو الجد وضبط النفس ، بل كان مفتقرًا إلى العاطفة .. والحماسة ، لم يكن ضجراً أيضاً ، اني أعرفه حق المعرفة .

— « هذا غير صحيح .. » قال سيريوغا ذلك وهو يجلس على السرير ثانية جسمه ثنيتين ثم تابع :

- « لقد لاحظت أن الأغبياء من الناس لا يضجرون إطلاقاً .. »
- « ماذَا عنك يا سيريوغا ؟ .. هل أنت ضجر جداً ؟ .. »
- « اني أتوهج مثل جمرة حارة لم يكتمل احتراقها .. »
- « لا بد أن تكون عقريًا اذن .. »

فترقة صمت .

— « لقد فرت أنت .. »

قال سيريوغا ، ثم نظر إلى بعينيه الرماديتين الصادقتين اللتين انعدم فيها اي أثر من آثار الحكمة المترورية المتأنية . كانتا عينين ذكيتين ، تلوح فيهما الشراقة لطيفة هادئة . ولربما كان يعاني من ضجر طفيف في هذه اللحظة ، لكنه يبالغ جداً في تخفيه حتى أنه بدأ يتظاهر بالضجر عامداً متعيناً ، وبان القلق على ملامح وجهه الآن .. ولربما كان يتوق توقاً شديداً إلى المجادلة ، فلئن جاريته وجادلته فلسوف يقذف في وجهي صارخاً أن الفن والشعر ورقص الباليه بشكل خاص هي فنون لا تأتي بالفائدة على أي انسان ، وأما السينما فليست على هذه الدرجة من السوء .. وبامكاننا أن نبقي عليها .. يجب علينا أن نحضر كل هذر وثرة أخرى لأنها تشوش أفكار الناس » وتجزدهم من الدينامية الكامنة فيهم .. »

■ الضجر في يوم الأحد ■

انهم يبنون الثورة .. ! وهم من أجل ذلك يستعملون ما يمكن هنا « وأشار باصبعه الى جبهته .. » انهم يخلقون مجتمعًا جديداً ..

لم أشا أن أخبر سيريوغا في هذه اللحظة بالذات أنه قد اختلق الضجر والأسأم اختلاقاً .. لم أكن راغبًا في مجادلته .. بل رغبت في التفكير في السهوب وفي روایتی . شرع سيريوغا يهذي ثانية :

— « يا له من ضجر شامل ! .. »

— « استرح قليلاً .. ألا تستطيع ؟ .. »

— « ماذا ؟

— « لا بأس .. انه يوتر أعصابي .. »

— « أظن أن البشر في روایاتك لا يضجرون أبداً ! .. »

لا .. لا .. لن أسمح لنفسي بالدخول في جدال معه .. ألهمني الصبر يا إلهي ..

— « أعتقد أن كل شخصياتك الايجابية تنطق شعراً ، وأنها تمارس التمارين الرياضية كل صباح .. أليس كذلك ؟ .. »

لا .. لا .. لن أدخل في شجار .. لن أدخل في شجار معه ..

— « وهم ينشدون الأغاني عن الأقمار الصناعية .. »

تابع سيريوغا حديثه وهو يرمقني بعينيه المبتهجتين الفتاكين :

— « أتمنى أن يشنقوا جميعاً .. أن يفرقوا .. أتمنى أن يسحلوا ويقطعوا إلى أربعة أجزاء أجزاء أعمالهم الفنية التافهة ... وأما أحدث قول شائع في هذه الأيام فهو ... » ثم أنه جعل يسخر من أحدهم محاكيًا :

— « لقد ضربت موعداً على سطح القمر ... لقد ضرب موعداً اذن ! .. أليس كذلك ! .. لم يبق عليك إلا أن تمضي إلى القمر يا صديقي .. ! إن هناك آلافاً من الناس يرهقون أنفسهم بالتفكير المضني في هذا الموضوع بالذات ... »

أما هو فإنه يضرب موعداً على القمر ، بكل بساطة ، ودون أن يبذل أدنى جهد
... يا لهم من حمقى مجردين من التفكير ! »

تركت تعليقه يمن مروراً عرضياً .. فلربما كان محقاً بشأن انشاد الأغاني .. أما هو فقد لاذ بالصمت بعد أن هدأت ثائرته الآن .. أطبق على الغرفة صمت شامل لمدة من الوقت .. وعدت إلى التفكير بالسهو وبالفجر الصيفي مرة ثانية إلى أن قال سيريوجا :

- « أريد أن أقرأ بعض رواياتك ..

- « إقرأ ..

- « أتخشى النقد ..؟

- « ليس نقدك على آية حال ..

- « أنا قارئ ..

- « أنت ..؟ أنت قارئ ..؟ أنت لست بقارئ ..؟ أنت إنسان آلي ..
هل أنهيت في حياتك قراءة رواية واحدة فقط ..؟»

فأجاب سيريوجا بعجرفة متناهية :

- « ليس هذا من العدل في شيء .. لو كتب الكتاب أفضل مما يكتبون ..
الآن لأقبل الناس على قراءة مؤلفاتهم بعماس واندفاع .. ولكن ، وبما أن
شخوصهم ايجابية ومثالية جداً فإن القارئ ينأى عنها هارباً إلى معاقرة الخمر ..»

- « لماذا ..؟

- « لأن المرء لا يستطيع مهما بذل من جهد أن يبلغ ما بلغته من جودة
ومثالية ..»

ثم نهض واتجه نحو الباب :

- « أظن أنه من الأفضل أن أذهب في جولة ..»

عندما مضى ، نهضت وشرعت بالعمل في مخطوطتي .. أجل ، إن فيها
شخصية ايجابية واحدة تمارس التمارين الرياضية في الصباح .. أعدت قراءة

ذلك الفصل وانتابني احساس بالأسى .. انى كاتب فاشل .. ليس فقط بسبب ذلك الموضوع المتعلق بالتمارين الرياضية ، بل أن المخطوطة برمتها كانت فاشلة بكل ما في الكلمة من معنى .. ما كل هذه « الهمسات العابثة » .. وهذه العبارات المتکلفة الطنانة التي تصف غروب الشمس وحيف الأوراق وشذى الشهد في الحقول ... ! وأمس فقط ابتدعت تشبيهاً رائعاً فكتبه من فوري : « أكتب على نحو تصبيع فيه كلماتك كالقذائف في معسكر للجند ... » أجل ... تذائف حقيقة .. انها ستكون أكثر شبهاً بالأزرار منها بالكلمات ...

ثمة طرق على الباب *

- « أدخل .. »

أطل من الباب رأس جميل صغير .. كان جفنا العينين الصافيتين لا يزالان منتفخين من أثر النوم (كانت الساعة تشير الى العاشرة فقط من صباح يوم الاحد ..)

- « سيرجي .. آه .. مرحباً .. هل سيرجي هنا ؟ .. »
- « أجل .. ولكنه في الخارج .. لقد خرج منذ عدة دقائق فقط .. »
- « آسفه لما سببته لك من ازعاج .. »
- « سوف يعود سريعاً .. »
- « شكراً .. »

الآن سيظفر سيريوغا بفرصة عمره كله .. اذ سيتبدد ضجره في مهب الريح مثلما تتبدد الريشة .. انه يعيش ذلك الرأس الجميل الصغير .. يعشقه بصمت وعنداد واحلاص دون أن يبوح لها بعنه .. وهي - يا لها من فتاة غريبة - لا تدرك ذلك .. انها يمضيان الساعات الطويلة في اجراء حسابات بعض محركات الاحتراق الداخلي فيتصبب العرق بغزاره من سيريوغا الأحمق الطويل الهزيل .. ودون أن ينظر الى الفتاة - واسمها لينا - يهدر صارخاً ، ثم يضرب بقبضته الضخمة أوراق المحاضرات هاتفاً :

— « ما هي قدرة هذا المحرك ..؟ »

فترتعش الفتاة مذعورة :

— « لا تصرخ في هكذا يا سيرجي ..! »

— « لم لا ..؟ لم لا أصرخ عندما تجهلني معظم الأشياء المبدئية ..! »

— « لا تصرخ في يا سيرجي ..! »

سيصبح سيريوجا مهندساً ناجحاً .. أحسده في لحظات اليأس والقنوط ..
وعندما يبلغ الأربعين من العمر سيغدو قائداً اقتصادياً مجدأً ومقدرأً .. ستكون
له زوجة جميلة .. هذه الفتاةلينا ذات الرأس الجميل الصغير .. أخشى إلا
 تكون قد فكرت في هذا الموضوع أبداً .. ولا أن تكون قد عرفت أنها تعبه
 أيضاً .. انه لمن المؤكد أن مخلوقاً ضئيلاً لطيفاً مثل لينا العلوة الضعيفة سوف
 يقع في حب شخص على غرار سيريوجا .. ولسوف تستتب الأمور لهما معاً ..
 ولكن ماذا عن أمري أنا .. أظن أن هذه « النسمات العابثة ..» ستودي بي
 إلى القبر قبل الأوان .. اني على ثقة من أنني سأخفق في بلوغ هدف جيد
 و حقيقي

دخل سيريوجا إلى الغرفة :

— « لقد قمت بجولة قصيرة .. »

— « جاءت تلك الفتاة .. وهي تطلب منك أن تذهب لمقابلتها .. »

— « ومن تكون ..؟ »

— « لينا .. من تكون ..؟! »

فامتنع وجه سيريوجا ..

— « ولماذا أذهب لمقابلتها ..؟ »

— « حسناً .. لا تكترث بها .. »

— « لست أدرى ..! »

مشى بهدوء .. (أجل بهدوء) إلى سريره ثم استلقى عليه ، فأجبت بهدوء
يعدل هدوءه : « افعل ما يحلو لك ..! » ثم انحنيت فوق كتابي وكدت أختنق

■ الضجر في يوم الأحد ■

من شدة الغضب .. لا يمكن للإنسان أن يكون أحمق يائساً .. لا .. ليس ما به خجل .. بل أنه تصرف مرضي ..

طلب سيريوغا بصوت اخشن .. قليلاً :
— « أعطني سيجارة ..

— « يا لك من أحمق !!!! .. وغرقت الغرفة في الصمت ..

لا ريب أنها كانت صامتة الصمت ذاته عندما قال المسيح لتلامذته « ان واحداً منكم قد خانني يا إخوتي !! »

كان سيريوغا يلتجأ إلى المزاح عندما يعجز عن قول أي شيء .. لكنه مزاح في غير محله على العموم ..

— « أريد سيجارة .. »

— « ستري بعينك يا سيريوغا .. لسوف يظهر هر شاب يعمل جيتاراً فتحل لحظة الوداع بينك وبينلينا .. عندئذ ستتبين أنت .. »

جلس سيريوغا على السرير ، ثم انحنى متثبيتاً به وجعل يحدق في أرض الغرفة وقد لفه صمت طويل ..

ثم سألني بلهجة هادئة :

— « أو تتصحّن بالذهب مقابلتها !!! »

— « بالطبع يا سيريوغا !!! .. وتأثرت جداً لياسه وبؤسها ..

— « بالطبع يا سيريوغا .. خذ .. دخن سيجارة ، ثم أمض اليها فوراً .. »

هب سيريوغا واقفاً فأشعل سيجارة ، ثم شرع يذرع أرض الغرفة :

— « من السهل دائمًا إداء النصح .. »

- « أيها الآخر .. أيها الجبان .. لن تبلغ أي مكان وأنت على هذه الحال يا سيريوغا .. »
- « لا تقلق .. »
- « اذهب وقابلها .. »
- « سوف أذهب .. لماذا كل هذه الضجة .. ؟ سأدخن سيجارتي ثم أذهب .. »
- « خذ سيجارتك معك .. ان النساء يعجبن بالرجال وهم يدخنون .. أنا خبير في ذلك .. فأنا كاتب رغم كل شيء .. »
- « لا تلقالي بارشاداتك .. دع شخص رواياتك تدخن أثناء وجود النساء أيها الفتى الماهر ! .. »
- « اذهب وقابلها أيها الغبي .. والا فاتتك الفرصة .. ان اليوم هو يوم أحد .. وليس من المعيب لك أن تزورها .. كل ما في الامر أنك وجدت نفسك قريباً من بيتها فزرتها .. »
- « اذن هي لم تطلب مني أن آتي لزيارتها .. ؟ »
- « بل طلبت .. »
- فعدجني سيريوغا بنظرة حزينة متشككة :
- « سوف أذهب لأكتشف ذلك .. »
- « أنت على حق .. »
- مضى سيريوغا ..

جلست أنظر من خلال النافذة .. ان سيريوغا فتى طيب ، وهي فتاة رائعة أيضاً .. لكنها ليست مهندسة موهوبة طبعاً .. ولكن ، مهما يكن من أمر فانه من الضروري وجود شخص ما لمساعدة هؤلاء المهندسين المهووبين ، فلئن كانت ووهبة مثلها مثل أيام امرأة أخرى فلسوف تحل عقدة لسانه .. وتغيلت

سيريوجا مرجأً على الفتىـات ، سيقول لهن مرحبـاً ، ثم يروي شيئاً ما شبـهـا بذلك النكتـة عن يـسوع المـسيـح .. سـيـخـرـجـان بـعـدـئـذ وـيـمـشـيـان فـيـالـعـدـيقـة .. أـعـتـقـدـ أنـيـ سـأـثـابـرـ عـلـىـ اـسـتـخـادـ عـبـارـتـيـ «ـ النـسـمـاتـ العـابـثـةـ .. »ـ وـحـفـيفـ الـأـورـاقـ لوـ كـنـتـ أـصـفـ هـذـاـ الشـهـدـ .. رـغـمـ أـنـ شـيـئـاًـ مـنـ هـذـاـ القـبـيلـ لـاـ يـحـدـثـ وـرـغـمـ أـنـهـماـ لـاـ تـعـلـقـانـ بـالـشـهـدـ المـوـصـوفـ ..

انـ ماـ يـسـتـحـقـ الـاـهـمـيـةـ هـوـ هـذـانـ الشـخـصـانـ .. فـتـىـ وـفـتـاةـ يـمـشـيـانـ فـيـالـعـدـيقـة .. فـتـىـ قـارـعـ الطـولـ صـعـبـ المـرـاسـ لـاـ يـفـوهـ بـعـرـفـ .. وـالـفـتـاةـ صـامـتـةـ أـيـضاًـ لـأـنـهـ صـامـتـ .. اـنـهـ لـاـ يـخـرـجـ عـنـ صـمـتـهـ طـيـلـةـ الـوقـتـ ،ـ مـثـلـهـ فـيـ ذـلـكـ مـثـلـ الـبـطـلـمـوسـ (١)ـ الصـمـوتـ .. اـنـهـ صـامـتـ لـأـنـهـمـ أـبـعـدـواـ عـنـهـ لـوـغـارـيـتمـاتـهـ وـدـرـجـةـ فـعـالـيـتـهـ .. لـذـلـكـ لـيـسـ لـدـيـهـ مـاـ يـقـولـهـ .. ثـمـ تـقـترـحـ الـفـتـاةـ :ـ

- «ـ هـيـاـ بـنـاـ نـهـبـطـ إـلـىـ النـهـرـ يـاـ سـيرـجيـ .. »ـ

فيـهمـمـ :

- «ـ هـمـ .. »ـ التـيـ تعـنـيـ «ـ أـجـلـ .. »ـ

ثـمـ يـهـبـطـانـ إـلـىـ ضـفـةـ النـهـرـ .. يـقـفـانـ هـنـاكـ .. وـهـمـ لـاـ يـزـالـانـ صـامـتـينـ .. وـبـيـنـمـاـ تـجـريـ مـيـاهـ النـهـرـ مـنـسـابـةـ فـوـقـ قـعـرـهـ الرـمـلـيـ وـتـغـرـدـ الـبـلـاـبـلـ فـيـ جـوـ دـافـيـعـ حـمـيمـ وـتـهـبـ رـائـحةـ الـحـورـ النـفـاذـةـ مـنـ غـابـةـ إـلـىـ جـوـارـ النـهـرـ ،ـ يـقـفـ شـخـصـانـ مـنـ أـعـظـمـ النـاسـ حـفـظـاًـ عـلـىـ سـطـحـ الـأـرـضـ .. يـقـفـانـ صـامـتـينـ .. سـاـكـنـيـنـ وـفـيـ أـعـماـقـهـماـ اـشـتـيـاقـ قـلـقـ مـتـرـقـبـ .. فـيـ اـنـتـظـارـ شـيـءـ مـاـ .. !ـ وـتـنـتـظـرـ الـفـتـاةـ مـبـاـشـرـةـ فـيـ عـيـنـيـ الـفـتـىـ .. تـنـتـظـرـ مـبـاـشـرـةـ فـيـ قـلـبـهـ .. تـطـوـقـهـ بـذـرـاعـيـهاـ .. وـتـعـانـقـهـ ..

- «ـ دـعـنـيـ أـقـبـلـكـ يـاـ عـمـودـ الـكـهـرـبـاءـ الـأـبـكـمـ ،ـ فـاـنـاـ لـاـ أـقـوىـ عـلـىـ الـاـنـتـظـارـ

أـكـثـرـ مـنـ ذـلـكـ .. »ـ

هـزـنـيـ هـذـاـ الشـهـدـ .. وـغـمـرـتـيـ الـبـهـجـةـ وـأـلـهـلـلـ فـوـضـعـتـ يـدـيـ فـيـ جـيـبـيـ وـعـبـرـتـ الـفـرـفـةـ بـخـطـوـاتـ وـاسـعـةـ .. اـنـيـ أـرـىـ سـيرـيـوجـاـ .. عـيـنـاهـ جـاحـظـتـانـ مـنـ

1 - البـطـلـمـوسـ :ـ حـيـوانـ مـنـ الـرـخـويـاتـ اوـ الـسـمـكـ الصـدـفيـ ..

فرط السعادة بينما هو يعانق بغياء ذلك المخلوق اللطيف التحيل الدافعه ذا الرأس الصغيرة الأنique .. يعانقه بشدة ، غير مصدق حقيقة ما يفعل .. اني سعيد .. سعيد من أجله .. من أجل حظه الأحمق .. آه .. سوف أهجر روايتي العجيبة .. سوف أهجر « النسمات العابثة » .. وعليها أن تنفر لي ولسوف أكتب قصة عن سيريوجا ولينا .. عن حب شخصين رائعين .. طفى علي احساس بالتبيه والعجب .. (لقد اخترت جيداً ، هذا الاحساس الكاذب بالتبيه ..) شرعت في الكتابة .. ومن الوقت دون أنلاحظه .. اني أكتب .. اني أكتب .. ! ولربما شعرت بخيبة مريرة غداً عندما سأكتشف ركاكه هذه السطور المخجلة .. لكنني اليوم سعيد .. سعيد مثل سعادة سيريوجا ..

عندما عاد في ذلك المساء كنت قد انهيت القسم الأخير من القصة التي يعود « هو » فيها الى البيت مرهقا وسعيدا ..

- « أيها العجوز سيريوجا .. لقد كتبت قصة عنك .. أقرؤها لك ؟ »

- « هم .. تابع اذن .. »

لم أستطع أن أرافق سيريوجا في تلك اللحظة ، اذ لم يكن لدى الوقت لاستشاف حالته النفسية .. وضفت آخر نقطة في قصتي ، ورحت أقرأ بصوت عال :

جلس سيريوجا على سريره معنباً رأسه الى الأسفل ، محدقاً بارض الغرفة ، مصفيما لي دون أن يفوه بأية كلمة .. انتهيت من قراءة القصة فوضعت الدفتر جانباً وأشعلت سيجاره ، بينما كانت أصابعي ترتعش ارتعاش خفيها ، أردت أن أعرف بماذا سيعلق سيريوجا ، بيد أنني لم أنظر اليه بل رحت أمعن النظر في علبة الثواب عوضاً عن ذلك ... اني أثق به .. ولكن ما باله لا يخرج عن حسنه .. ! رفعت عيني اليه فاللتقتا بنظراته المرحة المتألة وقال :

- « ليست سيئة جداً .. »

فشعرت أن حمله قد أزيح عن كاهلي ..

■ الضجر في يوم الأحد ■

وانهمرت الأسئلة مني كالشلال .. هل حالف الحظ دون أن أشعر.
 بذلك .. ؟ هل هبطتما إلى النهر ..

- « لم نذهب إلى أي مكان .. »

- « لماذا .. »

- « هكذا .. لم نذهب .. »

- « هل ذهبت إليها .. هل قابلتها .. ؟ .. »

- « كلا .. »

- « أوه .. ! أين كنت أذن .. ؟ .. »

- « لقد قمت بجولة في البلانيتاريوم (٢) .. »

استلقى على وسادته كي يتتجنب النظر إلى وجهي المتجمهم ، ثم ثنى ذراعيه خلف رأسه .. « قصتك ليست ميئية جدا .. » قال ذلك مرة أخرى :

- « ولكن لا تقرأها لها .. »

- « لماذا لم تقابلها .. ؟ .. »

- « ولماذا أقابلها .. ؟ .. أعطني سيجارة .. »

- « أمسك .. ! أنت مغفل يا سيريوغا .. »

أشعل سيريوغا السيجارة ، ثم تناول مجلة « العلم والحياة » من تحت الوسادة وما لبث أن استغرق فيها .. انه يقرأ هذه المجلات .. يقرأ قصصاً بوليسية جيدة .. قصصاً على شاكلة شرلوك هولمز ..

٢ - جهاز يظهر حركات الشمس والقمر والكواكب السيارة والنجموم يتسلیط النور على داخل قبة ..

الحُرْلَيَّةِ الشُّعُبَلِيَّةِ

بِمَا يَأْتِي مِنْهُ
تَرْجِيمَةُ شَرِيفٍ شَاكِرٍ

«الميستيريا على خشبة المسرح الروسي» . هكذا عنون (بينوا) احدى رسائله الفنية . قد يظن البعض أن الحديث يدور في تلك المقالة الهجائية حول اخراج احدى مسرحيات الكسي ريميزوف المرتبطة بـتقالييد العروض في القرون الوسطى . أو أن (سكريابين) قد حقق حلمه ، ويهرع (بينوا) ليعلم الجمهور بذلك النبأ العظيم وهو ظهور شكل مسرحي يبعث من جديد الطقوس المسترالية اليونانية العريقة على خشبة المسرح الروسي .

ثم يتضح أن الكسي ريميزوف وسكريابين ليسا هما اللذان أوجدا المستيريا عندنا ، فهي قد وجدت - حسب رأي بينوا - على خشبة مسرح موسكو الفني وذلك باخراجه لـ « الاخوة كرامازوف » !

ما لا ريب فيه أن (بينوا) لا يشتق كلمة مستيريا من السر المقدس ولكن هل يستطيع أحد أن يشكك ببرؤيته لتراث الاسرار (المستيريا) الاغريقية *
**MISTERAM في ذلك العرض ؟ ألا تكون المستيريا عند بينوا قريبة من

وإذا كان الأمر كذلك فain ما يميز مسيرة القرون الوسطى في عرض « الأخوة كرامازوف » ؟ أم أن تطهير المستيريا الاغريقية القديمة قد اخترط بالوعظ والظهور الصريح المميز للمسيريا في العصور الوسطى ؟

ان صفاتي التطهير والوعظ واضحتان طبعا كل الواضح في رواية دوستويفسكي بيد أننا نجدهما وقد التحتما في بناء عقري من النقيض والنقيضة : الاله والشيطان . فرسوما الذي هو رمز الالوهية و « الكرامازوفية » رمز الشيطان هما أساسان بجوهريان في الرواية لا يمكن فصلهما .

أما على خشبة المسرح فقد تحول مركز الثقل في تطور المكائد إلى شخصية (مييتا) واختفت بذلك ثلاثة دوستويفسكي : زوسينا ، أليوشة ، إيفان . وفي هذا النوع من « الأخوة كرامازوف » لا نجد إلا مجرد عرض لأحداث الرواية ، وبالاصح لبعض فصولها . لذلك فإن هذه المسرحية لا تبدو تجديفاً على دوستويفسكي فحسب ، بل وعلى المعنى الاصيل للمسيريا ، اذا ما أصر مخرجو المسرحية على تسمية عرضهم كذلك .

إذا كنا نتوقع ظهور المسيريا على خشبة المسرح الروسي فمن يمكن توقعها اذا لم يكن من الكسي ريميزوف أو سكريابين ؟ ولكن ثمة سؤالا يطرح نفسه : هل حان الوقت لذلك ؟ ويعقبه سؤال آخر : هل يستطيع المسرح أن يستقبل في نطاقه المسيريا ؟ لقد عزف سكريابين في « سيمفونيته الاولى نشيداً للفن » وكشف في سيمفونيته الثالثة عن قوة الروح العرة ، واعتزاز الفرد بشخصيته ، وفي « ملحمة الغبطة » تجتاح الانسان سعادة قصوى من وعيه أنه قد حانت لحظة الابداع بعد أن تخلى بحرية عقبات الطريق . لقد جمع سكريابين في تلك المراحل مادة ثمينة يمكن أن يستخدمها في خلق ملقط هائل هو

* (مسيرة) - ملتوس دينية اغريقية قديمة كانت تجري سنويا :

** الخدمة الكتبية (كلمة لاتينية)

المستيريا ، حيث تتوحد في كل هارموني واحد الموسيقى بالرقص والتور ورائحة الزهور والاعشاب الأرضية المسكرة . وإذا ما لا حظنا السرعة الهائلة التي قطع بها سكريابين طريقه من سيمفونيته الاولى وحتى « بروميثيه » لأمكننا القول واثنين أن سكريابين مستعد الآن لتقديم المستيريا الى الجمهور . ولكن هل يرغب سكريابين في تقديم المستيريا الى الجمهور بعد أخفق « بروميثيه » في دمج المستمع المعاصر في جماعة مشاعية » واحدة ؟ طبعا ليس بالصدفة أن تستهوي مؤلف « بروميثيه » شواطئ نهر الرانغ ، فهو لم يعش على متفرجيه ولم يستقطب حوله بعد المهددين والمؤمنين حقاً .

عندما يتطرق الحديث عن المستيريا وامكانية عرضها على الجمهور الواسع تراودنا الرغبة دائمة في أن نشير الى ظاهرتين من تاريخ المسرح الفرنسي . الاولى هي نشوء « دار المستيريا » بعد أن تقوّت على نفسها «أخوية النجاة» الأمنية على وصايا المستيريا الأصيلة ، واقتصرت في تقديم عروضها على المهددين من جماعة الثالوث المقدس الضيقة .

والظاهرة الثانية هي نشوء مسرح أصيل نتيجة انطلاق جماعة بازوش الى الشارع ، واعتمادهم على أسس الایمانية مما خلق وحدة ومليدة بين البهلوانية والشعب .

ولقد تعدد بنتيجة ذلك مجالان للفصل الجماهيري : المسترالي والمسرحى . أما عندنا فلا أحد يريد فصل هذين المجالين المتناقضين للغاية .

لقد جاء ريميزوف بـ « الفعل الشيطاني » الى المسرح بعد أن أثار مؤلف « الهزلية الشعبية » - هذا السحر العقيلي للمسرح الصرف - جمهور البارحة ، ورغم أن بعض المترجين قد صفروا لـ (بلوك) وممثليه ، فإن المسرح كان آنذاك مسرحاً صرفاً . بل ولعل هذه الحادثة ، أي تجرؤ الجمهور وتصفيه بعنون ، تعتبر أفضل برهان على قيام علاقة من النوع المسرحي بالعرض .

إن ميستيريا ريميزوف شأنها في ذلك شأن أي ميستيريا كانت تتطلب من المترجع علاقة خاصة من نوعها بالفعل المسترالي . ولقد سلك المترجع - المستمع

في هذا العرض سلوكه نفسه عندما شاهد عرض « الهزلية الشعبية » . ولكن كيف جازف ريميزوف وقدم « الفعل الشيطاني » الى صالة متفرجين كان قد استطاع فيها (بلوك) من قبله خلق جو مسرح صرف أصيل بضربة واحدة من عصاه السحرية ؟

اننا على ثقة من أنه لو لم يقطع خالقوا المستيريا الجديدة علاقتهم بالمسرح، وخرجوا عنه خروجاً نهائياً لاعاقت المستيريا المسرح ولأعاق المسرح المستيريا . ولقد كان (أندريه ببيلي) على حق اذ وصل في تحليله المسرح الرمزي المعاصر الى النتيجة التالية : « ليظل المسرح مسرحاً ، والمستيريا مستيريا » . فهو قد أدرك بوضوح ذلك الخطر الكامن في خلط نوعين مختلفين من العروض . وبعد أن قدر استحاللة نشوء مستيريا أصيلة في ظروف جمودنا الفكري ، أخذ يميل الى « اعادة خلق المسرح التقليدي بقدره المتواضع » .

بيد أن الجمهور نفسه يعرقل قضية اعادة بناء المسرح التقليدي ، وذلك بتعارفه مع الكتاب الذين يحولون ما يسمى بأدب القراءة الى أدب من أجل المسرح . فالبلبلة تسسيطر على نظرة الجمهور الى المسرح ، و (بينوا) بدعوته الى عرض « الأخوة كرامازوف » على أنه عرض مسترالي إنما يزيد من تلك البلبلة ، ويعيق بصورة أكثر قضية اعادة بناء المسرح التقليدي .

وأغلب الفلن أن الفوضى التي لا يجد المسرح المعاصر الى التخلص منها سبيلاً - وذلك لقلة الناس النشيطين والقادرين على انقاذه من ازدواجيته كما حدث في باريس القديمة - هي التي قادت بينوا الى ذلك النوع من الخلط . والا فكيف نفسر تسميتها عرضاً لا يمت الى المستيريا بصلة « فعلاً أصيلاً من نوع دينسي » .

وتتجدر الاشارة الى أن بعض سطور رسالة بينوا تلك ، تعطينا مفتاحاً ان لم يكن لتمييز مفهومه عن المستيريا فعلى أقل تقدير لتوضيح علاقته بالمسرح كمسرح . ويكتب بينوا : « أعود فأقول ان المسرح الفني مثل (بيتيا) لا يستطيع الكذب » ثم يقول : « ان كل ما نجح في تحقيقه مسرح الكوميدي فرانسيز ، وما

أنجزه كل من رينهارت وميير خولد مما هو خداع و (كابوتان) بعيد كل البعد عنهم ، ان بينما يعطي الكلمة (كابوتان) معنى سلبياً . ويبدو أنه يوجه في ذلك لوما الى بعضهم بأنه يلحق ضرراً بالمسرح . اذ أن ثمة من يأخذ على عاتقه مهمة اصلاح خشبة المسرح المعاصر يخدع - حسب رأيه - الجمهور بالترويج لمسرح محدث موهوم .

ان مسرح موسكو الفني - كما يرى بينما - هو وحده الذي « لا يستطيع الكذب » .

كما يعتبر أن ادخال (الكابوتان) في مجال المسرح ضرب من التجديف . فكل ما هو « خداع وكابوتان بعيد كل البعد عنهم » أي عن مديرى مسرح موسكو الفني الذين « لا يستطيعون الكذب » . ولكن هل يمكن تصور مسرح دون كابوتان ؟ وماذا يكون هذا الكابوتان الذي يكرهه بينما ؟ الكابوتان هو الكوميدي الجوال . وهو سليل الممثلين الائمائيين والبهاليـل والبهلوـانـات ، وهو صاحب التكتـيك ذـي التـأثير العـجـيب . والـكـابـوتـانـ هو حـامـلـ تقـالـيدـ فـنـ المـسـرـحـ الأـصـيلـ . انه ذاكـ الـذـيـ قدـ بلـغـ بـفـضـلـهـ المـسـرـحـ الغـرـبـيـ ذـرـوـةـ اـزـدـهـارـهـ (المـسـرـحـانـ الـإـسـبـانـيـ وـالـإـيـطـالـيـ فـيـ الـقـرـنـ الثـانـيـ عـشـرـ) . أـنـ بـيـنـواـ اـذـ يـتـطـلـعـ إـلـىـ المـسـتـيـرـيـاـ وـيـغـتـبـطـ بـولـادـتهاـ عـلـىـ خـشـبـةـ المـسـرـحـ الرـوـسـيـ يـتـعـدـثـ دـوـنـ اـكـثـرـ عـنـ الـكـابـوتـانـ ،ـ وـيـعـتـبـرـهـ ضـرـرـاـ ،ـ فـيـ حـينـ أـنـ المـسـتـيـرـيـاـ نـفـسـهاـ كـانـتـ تـبـعـثـ عـنـ الـكـابـوتـانـ .ـ فـقـدـ كـانـ الـكـابـوتـانـ يـوـجـدـ فـيـ كـلـ عـرـضـ مـهـماـ كـانـ نـوـعـهـ .ـ كـماـ أـنـ مـنـظـمـيـ المـسـتـيـرـيـاـ كـانـواـ يـنـتـظـرـونـ مـنـهـ أـدـاءـ دـقـيقـاـ لـكـلـ مـهـمـاتـ الـعـرـوـضـ الـمـسـتـرـالـيـةـ الصـعـبـةـ .ـ وـتـعـنـ نـعـرـفـ مـنـ تـارـيـخـ الـمـسـرـحـ الـفـرـنـسـيـ أـنـ المـسـتـيـرـيـاـ قـدـ ظـهـرـتـ عـاجـزةـ عـنـ أـدـاءـ مـهـمـتهاـ دـوـنـ مـسـاعـدـةـ الـبـهـلـوـانـ .ـ وـفـيـ عـهـدـ (ـ فـيـلـيـبـ)ـ طـفـيـ (ـ الـفـارـسـ)ـ (ـ نـوـعـ هـزـليـ فـظـ)ـ بـكـلـ نـزـواـتـهـ غـيرـ الـلـائـقـةـ عـلـىـ مـوـاضـيـعـ الـدـيـنـيـةـ بـصـورـةـ غـيرـ مـتـوقـعـةـ .ـ وـكـانـ الـكـابـوتـانـ أـكـثـرـ مـنـ غـيرـهـ قـدـرـةـ عـلـىـ أـدـاءـ ذـلـكـ النـوـعـ مـنـ (ـ الـفـارـسـ)ـ .ـ كـماـ كـانـتـ تـظـهـرـ مـوـاضـيـعـ جـدـيـدـةـ تـتـطـلـبـ أـكـثـرـ فـاكـثـرـ مـنـ الـمـثـلـيـنـ أـسـالـيـبـ تـكـنـيـكـيـةـ مـتـطـلـوـرـةـ .ـ وـكـانـ الـكـابـوتـانـ .ـ أـثـنـاءـ ذـلـكـ .ـ هـوـ الـقـادـرـ وـحـدـهـ عـلـىـ حلـ الـمـهـمـاتـ الصـعـبـةـ فـيـ الـعـرـوـضـ الـمـسـتـرـالـيـةـ .ـ

وهكذا نرى أن الكابوتان لم يكن غريباً على العروض المسترالية وإنما كان يلعب دوراً هاماً في حياتها وما ان كانت المستيريا تشعر بضائقة حيلتها حتى تأخذ بالتدريج في تشرب روح الشعبية التي أوجدها المثلون الایمائيون ، وتخرج بذلك من مذبح الكنيسة إلى الساحة . وهي عندما كانت تحاول التحالف مع المسرح إنما كانت تعتمد في ذلك على أساس الایمائية ، وتكلف عن أن تكون مستيريا .

ولعل الأمر يكون على الصورة التالية : اذا لم يكن هناك (كابوتان) فليس ثمة مسرح . وبالعكس ان المسرح عندما يعرض عن القوانين الأساسية للمسرح الصرف فإنه يشعر على الفور أن في استطاعته الاستغناء عن الكابوتان .

ومع ذلك فان بينما يرى أن المستيريا هي التي تستطيع انقاذ المسرح الروسي من الانهيار وان الكابوتان يضر به . في حين يبدو لنا عكس ذلك . فالمستيريا التي يتكلم عنها بينما هي التي تضر بالمسرح الروسي ، والكابوتان هو القادر على انهاضه .

فلكي ننقد المسرح الروسي من أن يكون خادماً للأدب علينا أن نعيد اعتبار الكابوتان - بمعناه الواسع - إلى خشبة المسرح مهما كلف الأمر

ولكن كيف نفعل ذلك ؟

يجب العمل ، قبل كل شيء ، على دراسة المسارح القديمة التي ساد فيها تقدير الكابوتان واعادة خلقها من جديد .

فكتاب المسرح عندنا يجعلون قوانين المسرح الصرف . وقد امتلأت خشبة المسرح الروسي في القرن التاسع عشر بمسرحيات ذات بناء حواري متالق ، وأخرى ترسم البيئة ، وبمسرحيات الاطروحة ، ومزاج ٠٠٠ بدلاً من (الفودفيلي أي المسرحية الغنائية الشعبية الفرنسية) .

ولقد كان كاتب النثر يقلل من عدد السطور ذات الطابع الوصفي ويزيد من الحوار الدائر بين الشخصيات إلى أن أصبح في استطاعته أن يدعو قراءه - في نهاية الأمر - إلى الانتقال من قاعة المطالعة إلى صالة متفرجين . فهل الكابوتان

ضروري لكاتب النثر ؟ طبعاً لا . فالقراء يستطيعون بأنفسهم الصعود إلى خشبة المسرح لالقاء حوار كاتب النثر جهراً وحسب الأدوار . إن هذا ما يمكن أن نسميه بـ « القراءة المشتركة للمسرحية » ولسوف نطلق على القارئ الذي تحول إلى مثل اسم « الممثل المثقف » . أما في صالة المترجين فسوف يسود صمت مطبق ، ويففو الجمهور . ومثل ذلك الجو الذي تسيطر عليه السكينة والهدى مناسب تماماً لقاعة مطالعة .

لكي نجعل من كاتب النثر الذي يكتب للمسرح كاتباً مسرحياً يحسن بنا أن نرغمه على كتابة بعض البانتوميمات ولسوف يكون ذلك (رد فعل) جيد ضد استخدام الكلمات الزائدة . وليس ثمة داع لأن يخاف كاتب المسرح الجديد من ذلك فيعتقد أنه سوف يحرم من امكانية التكلم على خشبة المسرح إلى الأبد ، إذ سوف يكون في وسعه أن يفعل ذلك بعد أن يكتب سيناريو العركرة . ترى هل سيأتي اليوم الذي يكتب فيه ضمن سفر المسرحية الخالد هذه العبارة : « الكلمة في المسرح هي أoshi على أخاديد العركرة ؟

لقد قرأت في مكان ما أن « دراما القراءة هي مناقشة وبناء حواري متواتر ، أما الدراما على خشبة المسرح فهي فعل وصراع متواتر قبل كل شيء؛ ويمكن القول ان الكلمات فيها مجرد تتمم للفعل تنطلق تلقائياً لدى الممثل المأذوذ بحركة الصراع الدرامي العفوية » .

لقد عرف منظمو الاحتفالات المسترالية في القرون الوسطى قوة البانتوميم السحرية التي كان لها الأثر الأكبر في مسرحيات نهاية القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر في فرنسا . ولقد كانت المشاهد الصامتة تشرح مضمون العرض أفضل بكثير من المحاكمات الطويلة الشعرية أو النثرية .

ومما له دلالة كبيرة أن تلك العروض المسترالية ما ان كانت تنتقل من حيز علم البلاغة الجاف، في المراسيم الدينية ، إلى أشكال جديدة للفعل المليء بعنابر الانفعال (من المستيريا إلى « المراكل » إلى المسرحية التعليمية ، ثم إلى « الفارس ») حتى يظهر على الفور كل من البهلوان والبانتوميم على خشبة المسرح .

فالبانتوميم من وظيفته أن يكم فم عالم البلاغة الذي مكانه هو المنبر وليس خشبة المسرح . أما البهلوان فيدل على سيادة أهمية العرفية التمثيلية : سيادة التعبير بالاشارة وحركة الجسم ، وليس في فن الرقص وحده ، بل وفي كل وضع مسرحي . ان البهلوان يطلب قبل كل شيء قناعاً لنفسه ، كما أنه يطلب لبرقشة هندامه أكبر كمية ممكنة من المزق والرياش والاجراس الصغيرة وكل ما من شأنه أن يعطي العرض ألقاً قوياً وضجة كبيرة .

ومهما كان عليه تعفف منظمي العروض المسترالية فانهم كانوا يحتاجون إلى ثلاث فتيات عاريات تصور جنيات البحر أثناء الاحتفال بقدوم لويس التاسع . وكذلك فانهم كانوا يحتاجون عند قدوم ايزابيل البغارية إلى أن يقوم البورجوازيون الطيبون بتصوير معركة كبيرة بين ريتشارد وصلاح الدين إلى جانب الاحتفال ذي الطابع الديني . أما عند قدوم أنا البغارية فقد كان يظهر أحد الممثلين في المقدمة ويتجه بالقاء الشعر على الجمهور .

ألا نجد في ذلك كله سعيًا واضحًا لاخضاع كل عرض إلى الكابوتان ؟ فالشخصيات الرمزية ، والمواكب ، والمعارك ، والخدمات ، والاعتراضات كل هذه الأمور ما هي إلا عناصر مسرح صرف لم تكن المستيريا تستطيع التخلص منه .

علينا أن نبحث عن بداية المسرح خاصة في عصور الكابوتان المزدهر ونختلي إذاً ما اعتقدنا أن المسرح قد نشأ من المستيريا في مشفى الثالوث المقدس مثلاً . فهو قد نشأ من أيامية الساحة في الاحتفالات بقدوم الملوك .

وتجدر الاشارة إلى أن أغلب المخرجين يلجؤون الآن إلى البانتوميم ويفضلون هذا النوع من الدراما على الدراما اللغوية . وليس ذلك بمحض الصدفة أو لأن البانتوميم ينطوي على فتنة ساحرة من نوعها ، وإنما لأن هؤلاء المخرجين يطمحون إلى استثناء هذا النوع من الدراما على وجه الخصوص فالخرج المعاصر يرى أنه من أجل إعادة بناء المسرح القديم لا بد من البدء بالبانتوميم الذي يكشف للمخرجين والممثلين معاً عن قوة العناصر الأولية للمسرح : القناع ، والاشارة ، والحركة ، والمكيدة .

فالممثل المعاصر قد أهمل بصورة كاملة القناع والاشارة والحركة والمكيدة ، وأضاع علاقته بـتقاليد المعلمين المسرحيين الكبار ، وکف عن الاستماع الى زملائه القدامى في المهمة حول الأهمية الساحقة للتكتيک التمثيلي .

لقد استعراض المسرح المعاصر عن الممثل الكوميدي بـ « قارئ مثقف » وأصبح من الممكن كتابة الملاحظة التالية في الاعلانات المسرحية : « المسرحية » تقرأ بالملابس والميكياج » فقد تخلى الممثل الجديد عن القناع وتكتيک البهلوان واستعراض عن القناع بـالميكياج الذي تؤول مهمته الى تصوير قسمات الوجه المعروفة في الحياة بدقة فائقة ، أما تكتيک البهلوان فلم يعد له ضرورة لأن الممثل المعاصر على خشبة المسرح لا « يؤدي » دوره وانما « يعيش فقط » . ولأن كلمة « الأداء » - كلمة المسرح الساحرة هذه - غير مفهومة بالنسبة لمقلد عاجز عن أن يرتقي الى مستوى الارتجال الذي يقوم على أساس التشابك الفنی والتعاقب اللا متناهي في أساليب البهلوان التكتيكية . ان عودة الكابوتان - الذي نحن واثقون من ظهوره مع انبساط المسرح القديم - سوف تساعد الممثل المعاصر على التوجّه الى قوانين المسرح الصرف الأساسية .

ان مصلحي المسرح المعاصر - الذين غرفوا معارفهم من نظريات الفن المسرحي ، والمدونات التاريخية المسرحية القديمة ، والمسطرات السينمائية - سوف يأخذون على عاتقهم مهمة ارغام الممثل على الایمان بأهمية التكتيک التمثيلي .

ومثلاً يعيد الروائي - المؤذب بناءً تأصي على أساس ثوابث الوثائقية القديسة ، وإضفاء خياله الخاص عليها ، كذلك الممثل يستند الى المواد التي يحصل عليها العالم - المصبع يسكنه أن يبعث من جديد تكتيک الممثلين الكوميديين المسيسين . ولسوف يتذكر مثل المستقبل في غمرة من الشرح ازاء بساطة اسلوب المذهب والقيمة الفنية العظيمة لأساليب التمثيل القديمة - الجديدة ! بدأ - عند الممثلين الكوميديين (البهلوانات والممثلين الایمائيين والحواء والهرجين الخ . .) سوف يتمكن ، بل ويجب عليه - ذلك اذا كان يريد أن يبقى ممثلاً - أن يوافق

بين اندفاعه الانفعالي وبين حرفيته التمثيلية ، وأن يحيطهما بالأطر التقليدية للtechnique المسرحي القديم .

عندما نتحدث عن انبعاث المسارح القديمة نسمع دائمًا من يقول : « ان الأمر الممل في الموضوع هو أن كتاب المسرح المعاصرين سوف يضطرون إلى كتابة مؤلفاتهم على غرار القديم ليนาوسوا بذلك Antermédias سرفانتس ، وDRAMATI TIRSO دي مولينا ، وحكايات كارلو غوتسي » ولكن اذا عزف الكاتب المسرحي المعاصر عن تقاليد المسارح القديمة ، أو اذا ما تأخر بعض الوقت عن المسرح ونضب تجديده للقديم فان ذلك سيكون لغير المسرح المعاصر . اذا أن الممثل الذي سوف يصيّبه الملل من « توجيه حرفته » في سبيل مسرحيات بالية سرعان ما تنشأ لديه الرغبة في أن يكون ممثلاً ومؤلفاً في آن واحد . وعندها يبعث من جديد مسرح الارتجال .

فإذا ما أراد الكاتب المسرحي بعد ذلك تقديم المساعدة للممثل فان مهمته في المسرح سوف تبدو لأول وهلة مهمة بسيطة ، الا أنها في حقيقتها تكون مهمة صعبة وهي كتابة السيناريوهات والخدمات التمثيلية التي تعرض للجمهور بشكل تقريري ما يتهيأ الممثلون لأدائها . وانتنا لنأمل الا يعطى ذلك من قدر الكاتب المسرحي وأهمية دوره في المسرح . ذلك أنتنا لا نعتقد أن كارلو غوتسي قد فقد شيئاً من قدره عندما قدم للمسرح سيناريو حكايته وأعطى الممثلين حرية تأليف المونولوجات والديالوجات الارتجالية .

ورب قائل يقول : ولكن لماذا نفترض أن المسرح يحتاج لكل هذه المقدمات والاستعراضات وما شابه ذلك ؟ أولاً يكفي السيناريو وحده ؟

ان المقدمة والاستعراض ومن ثم التوجه الختامي مما كلف به الإيطاليون والاسبان في القرن الثامن عشر ، وزعماء (الفودفيلي) في فرنسا ، كل عناصر المسرح القديم هذه تحمل المتدرج على أن ينظر إلى عرض الممثلين على أنه مجرد أداء ، ليس الا . أما الممثل فلسوف يسعى دائمًا إلى تذكير المتدرج - اذا ما اتعذب

هذا الأخير بشدة نحو العالم الذي هو من وحي الخيال – بأنه ازاء « أداء » ممثلين مستخدماً في ذلك جملة يلقىها بشكل مفاجئ أو توجهاً طويلاً .

والى أن يجد كل من ريميزوف وسكريابين مكانه في الساحة التي يجري اعدادها من أجل بناء المسارح القديمة ، وحتى تنتهي جلسة القديسين من دراسة أمر المسيطرية لديهم ، فان المسرح الذي وقف نفسه للبهلوان سوف يتضarel بضراوة ضد مسرحيات البيئة والديالكتيك ومسرحيات الأمروحة والمزاج .

ان مسرح الأقنعة الجديد سوف يتعلم على أيدي الإسبان والإيطاليين في القرن الثامن عشر من أجل تعميم ربرتواره على أساس مبادئ الهزلية الشعبية ، حيث « المتعة » تسبق « التعليمية » وتعتبر العرفة أثمن من الكلمة . وليس صدفة أن البانتوميم لدى جماعة البازوش كان شكلاً درامياً أثيراً لديهم .

يؤكد شليغل أن البانتوميم قد بلغ درجة من الكمال لا مثيل لها عند الاغريق .. ويضيف قائلاً : « ان الشعب – الذي كان يمارس الفتون البلاستيكية بنجاح منقطع النظير ، ويقيمه التمايل بأعداد كبيرة في بلد دل كل شيء فيه على الرشاقة – استطاع أن يطور البانتوميم ويصل به الى درجة الكمال » .

ترى ألا يفضي بنا التمرن الدائم على فن البانتوميم الى عالم الرشاقة ، وان كنا لا نملك سماء وشمس (أتيكا) القديمة ؟

الهزلية الشعبية :

مسرحان للعرائس

مديران أحدهما يريد لدميته أن تشبه الانسان بكل ملامحه وخصائصه الحياتية . فكما كان الوثني بعاجة لأن يهز الصنم رأسه ، كذلك صانع الدمى يريد أن تصدر دميته أصواتاً شبيهة بالصوت الانساني . بمثل هذا السعي إلى تكرار الواقع « كما هو عليه » يجهد المدير الأول للوصول بدميته إلى درجة الكمال حتى تعن في باله فكرة أكثر بساطة لحل تلك المهمة الصعبة : أن يستعيض عن الدمية بالانسان .

أما المدير الثاني فيرى أن ما يمتع جمهوره ليست الأحداث الطريقة التي تؤديها دماء فحسب ، وإنما بالإضافة إلى ذلك ثمة شيء أساسي يمكن في عدم وجود أي شبه بين حركة وأوضاع الدمى وما يراه الجمهور في الحياة رغم كل جهد تبذل هذه الدمى لتكرار تلك الحياة على خشبة المسرح .

عندما نظر إلى أداء ممثلينا المعاصرين يتضح لي دوماً أنني أمام مسرح عرائس من النوع الذي وصل به مدирه إلى درجة الكمال ، أي المسرح الذي استبدلت فيه الدمية بالانسان . فالانسان هنا لا يختلف أبداً عن تلك الدمية التي تجهد في إيهامنا بأنها مخلوق حي ، ولم يأت الانسان إلى المسرح ليكون بديلاً عن الدمية إلا لكونه أقدر منها على تصوير الواقع وبلغه أقرب تمايز مع الحياة .

بيد أن المدير الثاني الذي كان يريد لدميته أن تتقمص أيضاً دور الانسان الحي ، سرعان ما يكتشف أنه عندما يبدأ في تطوير آلات دميته تفقد للحال قدرأ من جاذبيتها ، بل ويخيل إليه أنها تحتاج بكيانها كلها ضد عملية إعادة « الخلق » البربرية تلك . ويشوب هذا المدير إلى رشه عندما يدرك أنه إذا ما استمر في طريقه سوف ينتهي به ذلك إلى الاستعاضة عن الدمية بالانسان حتماً .

ولكن هل يمكن له أن يهجر الدمية بعد أن أضفت على مسرحه ذلك العالم الساحر ؟ وهل يستطيع الاستفباء عن إشاراتها « الخيالية » المعبرة ، وحركاتها التي تنم عن مزاجية حادة فريدة من نوعها ؟

لقد أتيت على وصف نوعين من مسرح العرائس لأضع الممثل أمام أحد اختيارين : هل يتوجه إلى المسرح لاستبدال الدمية ، والقيام بدورها ، فيفقد بذلك حرية الابداع ، أم أن يخلق مسرحاً من النوع الذي استطاعت أن تزود عنه الدمية التي تمردت على مدیرها عندما أراد تغيير طبيعتها ؟ لقد رفضت الدمية أن تكون شبيهة بالانسان لأن عالمها هو عالم الفكرة المبتكرة ، والانسان الذي تصوره هو انسان مبتكر ، وأن الأرضية التي تتحرك عليها هي « الموجهة » التي تتلقى منها أسرار فنها . وحقيقة أن أرضيتها على هذه الصورة ليست تلك ، ليس لأنها هكذا تكون في الطبيعة ، بل لأن هذا ما تريده الدمية ، وهي تريد أن تبدع لا أن تنسخ .

عندما تبكي الدمية فإنها تمسك بالمنديل دون أن تمس به عينيها . وعندما تقتل الدمية فإنها تطعن غريمها في غاية العرص حتى لا تمس نهاية السيف صدره . واذ تصفع الدمية لا تتساقط المساحيق من وجنة الدمية المصفوقة . وكم من العذر في عنق الدمى – العاشقة !! ان المترفج اذ يمتع ناظريه عن بعد بمداعباتها لا يسأل جاره عن النهاية التي يمكن أن يؤدي إليها هذا العناء .

لماذا اذن عندما يظهر الانسان على خشبة المسرح ، يخضع بصورة عمياء الى ارادة المدير الذي يريد تحويل الممثل الى دمية من المدرسة الطبيعية ؟

الانسان لا يريد أن يخلق فن الانسان على خشبة المسرح !

الممثل المعاصر لا يريد ادراك أن الممثل الكوميدي الصامت هو الذي سوف يحمل المترفج الى عالم الفكرة المبتكرة ، ممتعاً اياه على هذه الطريق برونق أساليبه التكينيكية .

ان حركة اليد المبتكرة لا تليق الا بالمسرح ، والحركة الشرطية معقولة في

المسرح فقط . • ولا تثير القراءة المسرحية المتعمدة استنكار الجمهور والقاد معاً الا لأن مفهوم « المسرح الصرف » لم يظهر بعد من شوائب التمثيل الذي يطلق عليه « داخل الممثل » • ان « ممثل الداخل » لا يريد الا أن يسير على هواه ، ويرفض أن تحكم بارادته أساليب تكنيكية •

ويتباهي « ممثل الداخل » بأنه أعاد للمسرح رونق الارتجال • انه ساذج اذ يعتقد أن مثل هذا الارتجال قد يمت بصلة الى ارتجال الكوميدية الايطالية • وهو - لجهله بأن ممثلي كوميديا دولارتي لم يصنعوا ارتجالهم الا على أساس من الصقل المتقن للتكنيك - ينبغي نفياً قاطعاً ضرورة هذا التكنيك الذي « يعيق - حسب رأيه - حرية الابداع » ان « ممثل الداخل » لا يقيم وزناً الا للحظة الابداع اللا واعية التي تقوم على أساس الانفعال • فاذا ما توفرت هذه اللحظة حالفه النجاح ، والا ما من ثمة نجاح •

ولكن هل صحيح أن حسبان الممثل يعيق ظهور الانفعال ؟

كان الانسان عند مذيع ديونيس يعبر عن الفعل بالحركة البلاستيكية ، وكانت مشاعره تتقد ب بصورة تبدو معها وكأنه ما من قوة تستطيع كبعها ، رغم أن الطقس الذي كرس لاله الكروم كان قد أعد سلفاً ، ووضعت له أوزان ، وايقاعات ، وأساليب تكنيكية محدودة للانتقال والاشارات • اتنا لا نجد في هذا المثال أن حسبان الممثل قد أعاد ظهور العيوب الداخلية • وعلى الرغم من أن الاغريقي الراقص كان ملزماً بمراعاة عدد من القواعد التقليدية فقد استطاع ادخال ما شاء له من الابتكارات المستقلة على رقصه •

ان الممثل المعاصر لا يفتقر الى قواعد الحرفية الكوميدية فحسب (مع أن الفن لا يكون فناً الا اذا خضع للقوانين) ، وذلك حسب فكرة فولتير : « الرقص فن لأنه يخضع للقوانين ») بل وقد خلق في فنه فوضى مخيفة ، وهو ، فوق ذلك ، يعتبر أن من واجبه الحتمي ادخال تلك الفوضى الى مجالات الفنون الأخرى بمجرد التعامل معها • فاذا هو أراد التعامل مع الموسيقا هدم قوانينها الاساسية واحتل

بدلا منها لحنناً انشاديًّا . وإذا ما قرأ الشعر من خشبة المسرح أغار اهتمامه إلى مضمون هذا الشعر . وهرع إلى توزيع النبرات المنطقية دون أن يرغب في معرفة شيء لا عن الوزن والإيقاع ، ولا عن المسافات الموسيقية والتلحين الموسيقي .

ومثل المعاصر في سعيه إلى التقمص يضع بين عينيه مهمة تدمير « أنا » وايهام المتفرج بأن ما يجري على خشبة المسرح هو حقيقة . لماذا تدرج إذن أسماء الممثلين في الإعلانات المسرحية ؟ لقد جاء مسرح موسكو الفني — لدى اخراجه مسرحية غوركي « الحضيض » — بمتشرد حقيقي إلى خشبة المسرح إذ وصل به السعي إلى التقمص حداً أصبح معه الأفضل أن نعتق الممثل من مهمة التقمص حتى الوهم الكامل التي هي فوق طاقته . ترى ، هل يمكننا أن نطلق على ذلك الذي ظهر على خشبة المسرح مثل الطبيعة « مؤديًّا لدور » ؟ لماذا تضلل الجمهور ؟

ان الجمهور يرتاد المسرح ليشاهد فن الانسان ، ولكن أي فن هذا الذي يظهر على خشبة المسرح كما هو عليه في العيادة ! الجمهور يتضرر أن يقدم له ابداع وأداء ومهارة وفن ، فيقدم له اما حياة او تقليد أعمى لها .

ألا يكمن معنى فن الانسان على خشبة المسرح في أن يخلع هذا الانسان عن نفسه أردية البيئة ويختار لنفسه قناعاً وثواباً مسرحيًّا فيزهو أمام الجمهور تارة بتكتنيك الراقص ، وتارة بتكتنيك مدبر مكائد في حفلة تذكرية ؟ مرة بفن « عبيط » من الكوميديا الايطالية القديمة ، وأخرى بفن الـ بهلوان ؟

اننا لندرك قوة القناع السحرية اذا ما قرأنا بامعان وترو في صفحات أحد السيناريوهات القديمة (لغلامينو سكالا مثلا ١٦١١) فهذا هو (أرليكبن) من (بيرغامو) خادم الدكتور البخيل ، المرغم من وراء بخل سيده على ارتداء ثوب ذي درع عديدة الألوان . أن (أرليكبن) هذا هو الخادم العبيط المذذوب ، وفي الوقت نفسه المكار والطرب أبداً .

ولنلق نظرة إلى ما يختبئ خلف القناع !

يا للسحر الهائل ، أن (أرليكبن) هو أيضاً ممثل القوى الأسطورية الغافية ! القناع قادر على أن يخفى وراءه أكثر من شخصيتين متناقضتين تماماً .

فوجهاً (أرليكبن) مما قطبان يمتد بينهما عدد لا يحصى من الفلال
المتباعدة والمتغيرة .

ونقد كان يعطي هذا التنوّع الكبير في الشخصية للجمهور بفضل القناع .
والمثال عندما يتمكن من فن الاشارة والحركة (وفي هذا يمكن سر قوته)
سوف يكون في استطاعته قلب القناع بصورة يتضح بها دائمًا للمشاهد هل هو
أمام (العبيط) من بيرغامو أم أمام الشيطان .

هذه الحربائية التي تكمن تحت قناع الممثل الكوميدي هي التي تعطي
المسرح أداءً خلاباً من تعاقب الضوء والظل .

أليس هذا القناع هو الذي يساعد في حمل المترج إلى عالم الابتكار ؟
والقناع لا يعطي امكانية رؤية (أرليكبن) معين فحسب ، بل وكل أرليكبن يمكن
أن تحفظه الذاكرة . ذلك أن المترج يرى فيه جميع الناس الذين يتطابقون مع
هذه الشخصية .

ولكن هل القناع وحده ما يؤلف اللوبل الرئيسي في مكائد المسرح المتمعة؟
طبعاً لا .

إن الممثل بفن اشارته وحركته هو الذي يحمل المترج إلى الملكة الأسطورية
حيث يحلق الطائر الأزرق ، وتتكلم الوحوش ، وحيث يولد من جديد (أرليكبن)
المتعطل ، والمكار ، وسليل قوى ما تحت الأرض . (أرليكبن) البهلوان الذي
يتهيأ للسير على حبل ، وتعبير قفزاته عن رشاقة غير عادية . (أرليكبن) الذي
يدهل المترج بمزاحه الارتجالي المغالٍ وغير المتوقع ، مما لم يكن ليعلم به
السادة الساتيريون أنفسهم . انه قادر على أن يرغم المترج على البكاء وبعد
عدة ثوان على الضحك وعلى أن يحمل الدكتور السمين فوق كتفيه ، وفي الوقت
نفسه ، أن يقفز على خشبة المسرح وكان شيئاً لم يكن (أرليكبن) المرن واللين
تارة ، والأخرق والعنيد تارة أخرى . انه يحفظ آلاف النبرات واللهجات لا يقلد
بمساعدتها أحداً من الناس ، بل ليستخدماها كتلويين يضيفه الى اشارته وحركاته

الفنية . انه قادر على أن يتكلم بسرعة عندما يؤدي دور النصاب المحتال ، وببطء وموسيقية عندما يصور متعدلاً انه الممثل قادر على رسم أشكال هندسية بحركة جسمه فوق خشبة المسرح ، وعلى القفز في الفضاء دون مبالا ، وبمرح .

ان الممثل يضع على وجهه قناعاً ميتاً ، الا أنه بفضل فنه يستطيع أن يعرك هذا القناع ويضعه في زاوية معينة ، ثم يلوي جسمه في وضع يصبح معه هذا الميت حياً .

منذ ظهور ايسيدورا دونكان ، وبصورة أقوى ، منذ ظهور نظرية جان - والكروز الايقاعية ، أخذ الممثل المعاصر يفكر بأهمية الاشارة والحركة على خشبة المسرح ، الا أنه ظل كعده ساقطاً لا يغير القناع اهتمامه . وعندما يتطرق الحديث عن الأقنعة يتسائل الممثل على الفور : وهل يمكن للأقنعة والصنادل الغشبية العالية الاغريقية أن تظهر على خشبة المسرح المعاصرة ؟ ان الممثل يرى في القناع دائماً عنصراً ذا دور ثانوي في المسرح : فالقناع بالنسبة له هو ما قد ساعد في زمن مضى على تمييز طبيعة الدور وتذليل الظروف السمعية .

الا أنه سوف يأتي اليوم الذي يشير فيه ظهور الممثل دون قناع سخط الجمهور كما حدث ذلك عندما تجراً الرقص (كارديل) على الظهور لأول مرة دون قناع في عصر لودفيغ الرابع عشر . ان الممثل المعاصر لا يريد أن يعترف حتى الآن بالقناع كرمز للمسرح مهما كلف الأمر . مثله في ذلك مثل الآخرين .

فقد قمت بمحاولة تفسير شخصية « دون جوان » وفق مبدأ مسرح القناع . بيد أن رجلاً من الفن مثل الناقد (بينوا) لم يستطع أن يكتشف هذا القناع على وجه الممثل الذي قام بدور « دون جوان » . « ان موليير يحب « دون جوان » لأنه بطله . ومثل كل بطل من بطاله فيه بعض من صورة موليير . فإذا ما وضعتنا بدلاً من هذا البطل شخصية ساتيرية ... فإن ذلك يعتبر مجرد خطأ ، ليس الا » هكذا يرى « بينوا » « دون جوان » عند موليير . انه يريد أن يراه كما

صورة كل من تيرسو دي مولينا ، وبايرون ، وبوشكين ، في صورة « زير نساء اشبيلية » .

ان « دون جوان » لدى تنقله من شاعر لآخر قد حافظ على مساماته الأساسية الا أنه في الوقت نفسه كان يعكس طبائع الشعراء ، وبيئة البلدان ، ومعايير المجتمعات الأكثر تبايناً .

لقد أغفل (بيتوا) تماماً أن « دون جوان » لم يكن بالنسبة لموالير هدفاً ، وإنما كان وسيلة .

فقد كتب موالير « دون جوان » بعد أن أثار « طرطوف » عاصفة من الاحتجاج في معسكر رجال الدين والأعيان . ولقد اتهمه أعداؤه بعدد من الجرائم الفظيعة وهرعوا لينزلوا به العقاب المناسب ولم يستطع موالير أن يناضل ضد هذا الظلم الا بقوة سلاحه . فهو حتى يسرخ من نفاق رجال الدين ، ورياء الأعيان قد تمسك بـ « دون جوان » كما يتمسك الفريق بقشة . لذلك نجد أن مشاهد وجملاً وأوصافاً عديدة من أوصاف الشخصية المحورية مما يتعارض مع الطبيعة الأساسية لل فعل الدرامي ، لم يضعها موالير في المسرحية إلا بهدف الانتقام من أفسد عليه نجاح « طرطوف » . أن موالير لا يعرض هذا « القنائص والقافز والراقص والتلوى » للهزء والشتم ، الا ليجعل منه هدفاً لهجمات عنيفة ضد التكبر والزهو الكريهين على الشاعر . بيد أن موالير ، في الوقت نفسه ، يعطي على لسان زير النساء ، ذلك الذي كان يصغر من ضيق أفقه منذ قليل ، وصفاً عنيفاً للرياء والنفاق – هاتان الرذيلتان السائدتان في ذلك العصر . كذلك فإنه لا ينبغي لنا أن نضرب صفحأ على مأساة الشاعر العائلية التي جاءت في الوقت الذي منع فيه « طرطوف » من خشبة المسرح . فلقد خانته زوجته – التي لم تكن جديرة بتقدير عبقريته وشعوره المخلص – مع أكثر أعدائه تفاهة ، وملك عليها لبها ثرثaro الصالونات مجرد أنهم يفضلونه بمزية واحدة هي أنهم من أصل نبيل . ان موالير – حتى قبل ذلك – لم يدخل وسعاً في السخرية

من الماركيزات المضحكه . وهو الان ، انما يستخدم شخصية « دون جوان » لشن هجمات جديدة ضد أعدائه .

فمشهد القرويتيين مثلا لم يكن يحتاج اليه موليير ليصف لنا « دون جوان » بقدر ما كان يلتجأ اليه ليفرق أحزانه بعد أن حرم من سعادة الأسرة بسبب من « أكلي قلوب النساء » هؤلاء التافهون والأنانيون .

من الواضح اذن أن « دون جوان » بالنسبة لموليير ما هو الا دمية كان يحتاج اليها لتصفية حسابه مع أعدائه الذين لا حصر لهم . ان « دون جوان » بالنسبة لموليير ما هو الا حامل أقنعة . فتارة نراه وقد وضع قناعا يصور فسق فارس بلاط « ملك الشمس » وكفره ومجونه وتصنته ، وتارة أخرى نراه يضع قناع المؤلف الفاضح . مرة يضع قناعا مخيفا يضيق الغناق على المؤلف نفسه ، ومرة يضع قناعا معدباً كان يضطر لوضعه في عروض البلاط المسرحية وأمام زوجته الفادرة .

ولا يقدم المؤلف لهذه الدمية القناع الذي سوف يعكس صورة (غواة اشبيلية) الذي كان قد رأه عند الايطاليين الجوالين الا في ختام المسرحية .

ان أفضل مديع كان يمكن أن يعلم به مخرج « دون جوان » وفنان الديكور قد تلقىاه من (بينوا) الذي أطلق على هذا العرض تعبير « هزلية شعبية أنيقة » .

فلقد كان مسرح القناع دائماً مسرح هزلية شعبية . وفكرة الفن التمثيلي التي تقوم على أساس تقدس القناع والاشارة والحركة انما ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة الهزلية الشعبية .

ان تطبيق مبادئ الهزلية هو العلم الذي يراود المشتغلين باصلاح المسرح المعاصر . الا أنه يخيل الى بعض المشككين أن السينما تقف حجر عثرة دون تطبيق هذه المبادئ . ففي كل مرة عندما يتطرق الحديث حول انبعاث الهزلية الشعبية يبرز أحدهم لينفي ضرورتها على خشبة المسرح ، وليرحب بالسينما ، ويطالب المسرح بتسيير هذه الأخيرة في خدمته .

ان أنصار السينما يعطون معهودة المدينة المعاصرة هذه أهمية كبيرة جداً . فللسينما أهمية لا ريب فيها في مجال العلم ، اذ يمكنها ان تستخدم كجريدة مصورة (« أحداث اليوم ») وذلك بتصويرها للأحداث العيانية كالظاهرات . ويعتقد البعض أنها يمكن أن تكون بديلاً عن الرحلات (يا للهول !) . بيد أنه في كل الأحوال لا يمكن للسينما أن تحل مكانها على صعيد الفن حتى في ذلك المجال الذي تريده أن تلعب فيه دوراً ثانوياً . واذا ما كانت السينما تقترب باسم المسرح فما ذلك الا لأن المسرح - في مرحلة الولع الشديد بالطبيعة - كان يجتذب لخدمته كل ما ينطوي على عناصر الآلية . (لقد ضعف هذا الولع الى حد كبير في الوقت الحاضر) .

ان الانجداب الى الطبيعة هو أحد الأسباب الأولى التي أدت الى النجاح غير العادي للسينما . هذا الانجداب الذي شمل الجماهير العريضة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

فقد استبدلت بأحلام الرومنطيقية غير الواضحة عن الماضي الأطر الصارمة للتراجيديا الكلاسيكية . والرومنطيقية بدورها قد تراجعت أمام الدراما الطبيعية .

ورفع الطبيعيون شعار تصويره الحياة « كما هي عليه » فخلطوا بذلك بين مفهومين في الفن : مفهوم الفكرة . ومفهوم الشكل . وبعد أخذ الطبيعيون على الكلاسيكيين والرومنطيقيين انجدابهم الى الشكل ، انهمكوا في تطوير هذا الأخير حتى النهاية ، وأحالوا الفن بذلك الى صورة فوتografية .

ولقد جاءت الطاقة الكهربائية تساعد الطبيعيين ، ثم جاءت في أثرها السينما - هذه الوحدة المؤثرة بين الصورة والتكتيك .

وكان على الطبيعة - بعد أن أبعدت سلطة الخيال عن المسرح لتكون منطقية في سعيها - أن تبعد عنه أيضاً اللون ، أو على أقل تقدير ، قراءة الممثلين غير الطبيعية .

ولقد استخدمت السينما بنجاح التطور المسبق للطبيعة ، فبعد أن استبدلت بالشاشة غير الملونة ألوان الملابس والديكورات استغنت عن الكلمة .
ان السينما ، هذا الحلم الذي تحقق للناس الولوعين بالتصوير الفوتوغرافي للحياة إنما هي مثال ساطع على الانجذاب إلى الطبيعة .

الآن عندما تسخر هذه السينما – التي تكتسب أهمية لا ريب فيها في مجال العلم – لخدمة الفن : فإنها تشعر بضائقة حيلتها ، وتحاول عبثاً أن تربط صلتها بـ « الفن » . من هنا جاءت محاوالتها في الابتعاد عن مبدأ الصورة الفوتوغرافية : أنها تدرك ضرورة الحفاظ على القسم الأول من اسمها المزدوج « المسرح – السينما » . ولكن المسرح فن ، والصورة الفوتوغرافية ليست فناً . ومع ذلك فإن السينما تسعى إلى الاتجاه بعناصر غريبة عنها وتحاول ادخال اللون والموسيقا والاشادة والفناء على عروضها .

وكما أنه ليس في استطاعة المسارح التي لا زالت تستند الدراما الطبيعية والأدب الدرامي من أجل القراءة العد من نمو المسرحيات غير الطبيعية الأصلية ، كذلك فإن السينما لا تستطيع أن تقف في وجه انبعاث الهزلية الشعبية .

ويخيل للبعض أنه لن يكون للهزلية الشعبية وجود في عصر السينما ، إلا أن هذا ما يخيّل لهم . ذلك أن الهزلية الشعبية خالدة ، وأبطالها خالدون وهؤلاء إنما يغيرون من هياكلهم ليظهروا في صور جديدة . فلقد ظهر أبطال (أتيلان) الاغريقيون ، و (ماك) المجنوب ، و (وبابوس) العبيط مرة ثانية بعد انقضاء مائة سنة متمثلين في شخصيتي (أرليكبن) و (بنطلون) هاتين الشخصيتين الرئيسيتين في الهزلية الشعبية للعقبة الأخيرة من عصر النهضة (Commedia de Il'arte) حيث لم يكن الجمهور يسمع من الكلمات بقدر ما كان يرى من ضربات العصى ، والقفزات الرشيقه ، ومختلف الفكاهات التي هي من خصائص المسرح .

ان الهزلية الشعبية لا تموت . وإذا كانت قد أبعدت مبادئها إلى حين عن

خشبوات المسارح ، فاتنا نعرف تماماً أنها لا تزال محفورة في سطور مخطوطات الكتاب الحقيقين للمسرح .

فقد صور موليير ، ممثل فرنسا الكوميدي العظيم ، وفي الوقت نفسه كبير مسللي ملك الشمس ، صور في كوميدياته – الباليهات ما كان قد رأه منذ نعومة أظافره في هزليات غوتيه – غارغيل وزميليه الشهيرين تيور لوبين ، وغرو غليوم، – وفي غيرها من الهزليات الشعبية التي كانت منتشرة آنذاك في ساحة سوق سان – جرمان .

كانت الدمى آنذاك تروّح عن الجمهور . وفضلاً عن ذلك فان الكسي فيسيلوفسكي يقول : « ان مسرح العرائس المتواضع ، استناداً إلى القلة المتبقية من المسرحيات والشهادات العديدة للمعاصرین ، قد تميز بجرأة كبيرة في شن هجماته ضد اخفاقات فرنسا السياسية ، ودسائس البلاط القدرة ، وظواهر الحياة الاجتماعية المشوهة ، والتجزئة الطائفية ، وفساد الأعيان ، والروح التجارية .. ثم أضاف يقول : « لقد كانت الدمى الهزلية تسخر من ذلك كله آنذاك » .

لقد استلهم موليير من سوق سان – جرمان قدرته الهائلة على التعرية ، تلك القدرة التي سوف تواجهها السلطة والأعيان فيما بعد .

ففي سوق سان – جرمان ذاك رأى موليير كيف كان يؤدي « الفارس » الشعبي بمسرح كبير تحت الظلّات القنبية . وكيف كان يستحوذ (المشغل) و (البهلوان) و (ومصوب العلات) الجوالون على اهتمام حشد كبير من الجمهور . لقد تعلم موليير على أيدي الفرق الإيطالية الجوالة . فلقد وقع على شخصية « طرطوف » في كوميديات « أرتينيو » ، واستعار شخصية اسفانارييل من العروض الإيطالية نفسها كما أن موليير قد استخدم من أجل « المريض بالوهم » و « السيد بورسونياك » عدداً كبيراً من سيناريوهات الهزلية الشعبية حيث يصل عن طريقها إلى شخصية الطبيب الطائر أرليكين وغيرها من الشخصيات .

لقد أبعدت مبادئ الهزلية الشعبية عن المسرح ، الا أنها وجدت لنفسها ملجاً

في الكاباريه الفرنسية ، والأوبريت الألمانية ، والموسيقى حول الانكليزية ، وفي المجموعات العالمية .

ويعتبر بيان « الأرضيات العليا » لغولتسوغين من حيث الجوهر دفاعاً عن مبادئ الهزلية الشعبية . فهو يعلن أنه لا ينبغي أبداً الاستخفاف بأهمية فن المجموعات وذلك أن جذوره بعيدة في أعماق عصرنا ، ولأن من العبث أن نعتبره « فساداً عابراً للذوق » .

ويتابع مؤلف البيان فيقول : إننا نؤثر المجموعات على جميع المسارح الكبيرة بمسرحياتها وأحداثها البائسة ثقيلة الظل والمزوقة ، التي تستفرق المساء كلها . وليس سبب ذلك أبداً في أن روحنا قد انحطت كما يدعى بعض الدجالين ومتملقي الماضي . بل لأننا نتوخى الإيجاز والعمق ، والوضوح صفة القول .

لقد ضاعت المكتشفات العظيمة و مختلف الانقلابات في روح و تكنيك عصرنا من سرعة النبض العالمي . لذلك ينقصنا الزمن ، ونتوخي الإيجاز والدقة في كل شيء . إننا نضع الإيجاز والوضوح والعمق . والبحث عن الأحجام الكبيرة دائماً وفي كل شيء ، مقابل الانحطاط في الفن الذي من علائقه الفموض والمبالغة في اظهار التفاصيل .

وليس حقاً إننا لا نقوى على الضحك . صحيح أنه ليس من صفاتنا أن نضحك ضعفاً أبله لا معنى له ، الا إننا بالمقابل نعرف الضحك المقتضب الرشيق للإنسان المهدب الذي تعلم كيف ينظر إلى الأشياء في العمق .

العمق ، وخلاصة القول ، والإيجاز ، والتضاد ! لم يمض زمن طويل على بيرو الشاحب طويل الساقين الذي كان يظهر فوق خشبة المسرح ، ويدرك الجمهور من حركاته المأساة الأبدية الصامتة للإنسانية المعدية، ولقد كانت تنطلق، في اثر ذلك، الارليكوبنية النشطة المنعشة لتنقلب التراجيديا إلى كوميديا ، والأغنية العاطفية إلى ساتира .

ونجد في ذلك البيان أيضاً دفأعاً عن الغروتسك – هذا الأسلوب المعبّ لهزلية الشعبية .

« يطلق تعبير الغروتسك (Grotesco) على النوع الكوميدي الفظ في الأدب والموسيقا والفنون البلاستيكية . وهو من حيث الجوهر عبارة عن خلق فكاهي غريب وشاذ يربط بين أكثر المفاهيم تبايناً دون سببية ملحوظة ذلك أنه اذ يهمل الجزئيات ويعمل وفق قوانينه الخاصة ، يستثير دائمًا بما يتوافق وعلاقته البهيجه والساخرة – المتقلبة بالحياة » .

هذا هو الأسلوب الذي يفتح أمام الفنان المبدع أروع الآفاق . فقبل كل شيء هو أنا ، وعلاقتي الخاصة بالعالم . وكل ما أتناوله مادة لفني لا يتطابق مع حقيقة الواقع ، بل مع حقيقة نزولتي الفنية . « فالفن لا يستطيع تصوير الواقع بكل زخمه ، أي عكس التصورات وتغيرها في الزمن . انه يفكك الواقع مصورة ايام تارة في أشكال فراغية ، وتارة أخرى في أشكال زمنية . ولهذا يتوقف الفن إما على التصور ، أو على تغيير التصورات : في الحالة الأولى تنشأ أشكال الفن الفراغية وفي الحالة الثانية أشكال الفن الزمنية .

ان في استحالة عكس الواقع بكل زخمه يمكن مبدأ التصوير البسيط للواقع ، وعلى سبيل المثال ، مبدأ الأسلبة بشكل خاص » . فمبدأ الأسلبة اذن لا يزال يأخذ في الاعتبار شيئاً من القرب من الحقيقة ، ونتيجة لذلك يظهر المؤملب محللاً من الطراز الأول (كوزمين ، بيلين) .

كما أن تعبير « التصوير البسيط » قد يفهم على أنه افتقار للواقع اذ يبدو وكأن زخم هذا الواقع قد توارى بعيداً .

بيد أن الغروتسك الذي هو مرحلة ثانية في طريق الأسلبة قادر على قطع كل صلة له بالتحليل . ان أسلوبه هو أسلوب تركيبي صارم . وهو اذ يهمل مختلف الترهات انما يخلق عن طريق « بعد شرطي عن الحقيقة » العيادة بكل زخمها .

وهكذا تؤول الأسلبة عن طريق التجريب الفني إلى كل نموذجي موحد للحياة .

والفروتسك لا يعترف بما هو سافل مغض أو سام مغض أنه يخلط عن قصد بين مختلف المتضادات ليجعلها بشذوذه الخاص حادة وعنيفة فعند هوفمان، مثلاً ، تتناول الأشباح دواء معدة فتحت حول شجيرة بزنايقها ذات اللون الناري إلى رداء ليندبورست المبرقش كذلك فان الطالب أنسيلموس يدخل في قنينة زجاجية .

وعند تيرسو دي مولينا يعقب مونولوج البطل ، ذلك المونولوج الذي جعل المترجر يحس وكأن العان الأرغن الكاثوليكي على وفاق مهيب حافل ، يعقبه مونولوج كراسيوزو * ذو النزعة الكوميدية ليزيل في لمح البصر تلك الابتسامة الكثيبة التي ارتسمت على وجه المترجر منذ قليل ، مرغماً إيه على الضحك مثل بربري فظ من العصور الوسطى .

ولنتصور أن موكتاً جنائياً يسير في الشارع في يوم خريفي ممطر . إننا سوف نحس طبعاً بالفاجعة العظيمة من الأوضاع الجسمانية للسائلين خلف الجنازة . ولكن لنتصور الآن أن الريح قد اقتلت قبعة أحدهم وأخذت تتقدّفها من حفرة إلى حفرة في حين أن هذا الأخير كان ينحني لالتقاطها . إن كل قفزة لهذا السيد المفرط في التأدب الساعي وراء قبعته سوف تكسب جسمه ، والحالة هذه ، شكلاً كوميدياً من شأنه أن يجعل حركة الموكب الجنائزي فجأة ، وبقدرة قادر ، إلى حركة مرحة .

ليتنا نبلغ مثل هذا التأثير على خشبة المسرح !

« التضاد » . ولكن هل الفروتسك مجرد وسيلة لغلق التضاد أو تقويته ؟ لا يكون الفروتسك هدفاً بعد ذاته ؟ كما نجد ذلك في الطراز القوطى مثلاً . فقد كان برج الأجراس الشامخ يعبر عن حماس المصلى ، في الوقت الذي تدفعنا

* شخصية كوميدية في المسرح الإسباني

نحوات أقسامه المزدادة بأشكال مشوهة ومرعبة إلى التفكير بالجحيم وبالنزعات الشهوانية الملحدة ، وتشويهات الحياة ، وكل ما من شأنه الحفاظ على تفوق النفحات المثالية .

وكما كان يتساوى في الطراز القوطى بصورة مذلة : « الإيجابي بالسلبى والسماوي بالأرضى ، والجميل بالقبيح ، كذلك لا يسمح الفروتسك لدى عملية تجميل القبيح في أن ينقلب الجمال إلى شيء عاطفى (وبالمعنى الشللرى) أن من خصائص الفروتسك معالجة البيئة بطريقه مختلفة .

انه يعمق البيئة إلى الحد الذي تكف عنده هذه الأخيرة عن أن تبدو شيئاً طبيعياً .

في الحياة ، فضلاً عما نرى ، يوجد مجال هائل غير مكتشف والفروتسك اذ يدرس الشيء غير الطبيعي ، يربط المتناقضات في تركيب واحد ، ويخلق لوحة شاذة تدفع المتفرج إلى حل لغز ما لا يدرك كنهه .

لقد استطاع كل من آ . بلوك (« المجهولة » في الفصلين الاول والثالث) و ف . سولوغوب (« فانكا - المفتاح وصيف جيان ») و ف . فيديكيند (« روح الأرض » و « صندوق باندورا » و « يقطلة الربيع ») أن يتمسكون بطار الدراما الواقعية ، وفي الوقت نفسه أن يعالجوها البيئة بطريقه مختلفة . ولقد ساعدهم في ذلك الفروتسك الذي أتاح لهم امكانية بلوغ تأثير غير مألوف في مجال الدراما الواقعية .

ان واقعية هؤلاء المؤلفين الدراميين في المسرحيات المذكورة قد أدت بالمتفرج إلى علاقة مزدوجة بما يجري على خشبة المسرح .

أفليست مهمة الفروتسك أن يضع المتفرج في مثل هذه الحالة من الازدواجية من حيث علاقته بالفعل المسرحي المغير لحركته بلمسات متضادة .

ان الشيء الجوهرى في استخدام الفروتسك هو سعي الفنان الدائم إلى دفع

المتدرج من مستوى قد بلغه قبل لحظة الى مستوى آخر لم يكن يتوقعه .

« يطلق تعبير الفروتسك على النوع الكوميدي فقط في الادب والموسيقا والفنون البلاستيكية » لماذا « كوميدي فقط ؟ » وهل الفروتسك نوع كوميدي فقط ؟

ان أكثر ظواهر الطبيعة تبايناً قد ارتبطت فيما بينها بصورة تركيبية دون أية سببية ملحوظة . والامر نفسه نجده في خلق المبدعين الفنانيين . غير أن الفروتسك لا يكون كوميدياً فقط كما عرفه فلوغول في كتاب : تاريخ النوع الفروتسك الكوميدي بل تراجيدياً أيضاً ، الآخر الذي نجده في لوحات (غويار) ، وقصص (ادغار بو) المرعبة ، وطبعاً عند (هوفمان) .

ولقد استخدم (بلوك) الفروتسك في روح هؤلاء المعلميين الكبار في دراماته الشعرية .

مرحباً أيها العالم ! ها أنت إذا معي
من جديد !

روحك توأم لي منذ القدم
أنا منطلق الى نافذتك الذهبية
لأنفس ربائك . (١)

هكذا يهتف أرليكين لسماء بطرسبورغ الباردة ، المصعدة بالنجوم ويقفز من النافذة ، ولكن .. « ما الفضاء الممتد وراء النافذة الا رسمياً على ورق » . ويصرخ المهرج الجريح الذي قذف بنفسه عبر الأضواء الأمامية فارتض جسمه واعتبرته التشنجات ، يصرخ أمام الجمهور بأنه ينزف عصيراً من التوت البري .

لقد اتخذت الزخرفة التي أدخلها عصر النهضة في القرن الخامس عشر ، والتي عثر على نماذجها تحت الارض في رموع وقصور روما القديمة هذه الزخرفة

(١) الهزلية الشعبية .

اتخذت شكل تشابك تناظري لنباتات ، وصور وحوش خيالية ، وساتيرات ، وكتافيرات ، الى آخر ما هنالك من مخلوقات ميثولوجية ، وأقنعة ، وضفائر زهور ، وطيور ، وحشرات ، وأسلحة وآنية ... كانت قد نفذت كلها بطريقة الأسلبة .

أفلا يكون هذا الذي انعكس في التجسيد المسرحي للشخصيات في بانتوميم « وشاح كولومبيانا » لشتسلر - فآبرتوتو عند سابونوف هو الفروتسك بمعناه الحقيقي ؟ .

لقد احتاج سابونوف لكي يغلق الفروتسك المسرحي الى أن يحول حيغولو الى ببغاء . وذلك بتسريع شعره المستعار من الغلف الى الأمام بصورة حادة وعنيفة حتى يشبه شكل الريش ، ثم عكف نهايتي « الفراك » على هيئة ذنب .

في مسرحية « مشاهد من عصر الفروسية » لبوشكين ، تضرب قوائم الجياد بالمناجل فيسقط بعضها جريحا ، ويعجن جنون البعض الآخر . طبعا ، من المستبعد أن بوشكين - الذي دعى بشكل خاص الى الاهتمام بـ « القدماء وأقنعتهم التراجيدية ، وازدواجية الشخصية » - قد فكر أنه سوف تساق الى خشبة المسرح لدى أداء مسرحيته جياد حقيقية مدربة على السقوط . والجنون .

يبدو أن بوشكين بتقادمه مثل تلك الملاحظة قد أدرك مسبقاً أن ممثل القرن العشرين سوف يمتهن على خشبة المسرح صهوة حصان خشبي كما حدث هذا في انشودة آدم دي لا آل الرعوية « روبين وماريون » ، وفي مسرحية « الأمير المسحور » لزنومسکو روبوروفسکي حيث يغطي أشخاص بجلال تنتهي بروؤس جياد مصنوعة من الورق المعجون .

ولقد استطاع الأمير وحاشيته القيام ، على صهوة هذه الجياد ، برحلتهم الطويلة . فقد ثنى فنان الديكور رقاب الجياد ، وجعلها على شكل قوس شديد الانحدار . ثم غرس في رؤوسها رياش نعام هائلة الحجم بحيث لم يبق الا أن تثنى الأرجل لنرى أمامنا جياداً رشيقة تقف على قوائمها الخلفية بصورة جميلة .

وفي المسرحية نفسها ، عندما يعلم الأمير الشاب العائد من رحلته بممات أبيه ، يتوج الأمير ملكاً بأن يضع أعيان القصر على رأسه شرعاً مستعاراً وخطه الشيب ، ويربطون إليه لعنة شيبة طويلة . إن الأمير الشاب يتحول على مرأى من الجمهور إلى شيخ وتور بطريقة تتناسب مع ملك في مملكة أسطورية .

أما في اللوحة الأولى من عرض مسرحية « الهزلية الشعبية » لبلوك فقد امتدت بمحاذاة الأضواء الأمامية منضدة غصيت حتى الأرض بقمash أسود ، وجلس خلفها « المتصوفون » بحيث لا نرى منهم الا القسم العلوي من أجسامهم . واز يخشعون لدى القاء احدى الجمل ويطرقون برؤوسهم ترسم أمامنا وراء المنضدة لوحة تماثيل نصفية بلا رؤوس ولا أذرع ، وتبدو لنا الأجسام وكأنها اقطعت من ورق مقوى رسمت عليه بالفحم والطباشير ، بصورة رديئة ، سترات وصدر وقمصان ، وقبات ، وأكمام ، وأسورة . فقد دامت أذرع المثلثين في ثغرات ظهرت وكأنها محفورة في التماثيل الكرتونية النصفية ، أما رؤوسهم فبدت وكأنها مستندة إلى قبات كرتونية .

ودمية (هوفرمان) كانت تشكو من أن في داخلها يوجد بدلاً من القلب معمل للساعات .

ان عامل الاستبدال في الفروتسك المسرحي يكتسب ، كما هو الحال عند هوفرمان ، أهمية كبيرة . ونجد الأمر نفسه عند (جاك كارلو) .

فهو فمان يكتب عن هذا الرسام المدهش أنه « حتى في رسومه المأخوذة من الحياة (المواكب والعروب) توجد سمة فريدة من نوعها تتبع بالحياة وتضفي على أشكاله ومجموعاته ميزة مألوفة - غريبة . ان شخصيات كارلو المضحكة تكشف لنا تحت ستار الفروتسك عن « تلميحات سرية » .

ويقوم فن الفروتسك على أساس نضال المضمون والشكل ويسعى في ذلك إلى اخضاع السيكولوجيا إلى المهمة التزينية . لذا فانتا نجد أن الجانب التزيني

يكتسب أهمية في المسارح التي ساد فيها الفروتسك (المسرح الياباني) . ولم يكن الطابع التزييني يقتصر على الاثاث وشكل خشبة المسرح وبنائه فحسب ، بل قد تعداها أيضاً إيماءات الممثلين وشاراتهم وحركاتهم وأوضاعهم . ولهذا السبب نجد أن أسلوب الفروتسك ينطوي على عناصر الرقص ، ذلك أنه عن طريق الرقص وحده يمكن اخضاع الخطط الفروتسكية للمهمة التزيينية . وليس عبثاً أن اليونان القديم كان يبحث عن الرقص في كل حركة ايقاعية حتى في المشي . كما أنه ليس من العبث أيضاً أن تذكرنا حركة جسم الياباني الذي يقدم وردة لحبيته على خشبة المسرح ، بسيدة ترقص (الكادريل) الياباني . وذلك بتمايل قسمه العلوي ، وانحناءاته الرشيقه ، وامالة رأسه ، وحركة يده الاناقة الى اليمين واليسار .

« لا يستطيع الجسم بخطوته وانسجام حركاته أن يعني تماماً مثل الصوت ؟ » عندما نجيب على هذا السؤال (من « المجهولة » لبلوك) بنعم ، وعندما ينتصر في فن الفروتسك - أي في نضال الشكل والمضمون - الاول منها ، عند ذلك يصبح الفروتسك روحأً لخشبة المسرح .

يجب أن نجد الاداء الخيالي في البحث عن تفرده الخاص ، وأن نجد المفرح أيضاً في التراجيديا والكوميديا معاً ، والشيطاني في السخرية العميقة ، والتراجيديا في المأله ، وأن نسعى الى تحقيق البعد الشرطي عن الحقيقة ، والى التحول ، والاستبدال ، والتلميح ، وكتب العاطفية الهزلية في الرومنطية ، كما نسعى الى تحقيق التناقض الذي يسمى الى مرتبة الجميل المنسجم ، والى تذليل البيئة في البيئة .



قصة من كينيا

الذئب المجنون

بتصره : هنري سيتون
ترجمة : سميحة أبو معنلي



في وادي الرفت الكبير بأفريقيا الى الشمال من بحيرة بارنكو ، تمتد اراض واسعة مهجورة يكثر فيها اجمل ما رأيت من المناظر الطبيعية الخلابة ، سهول بركانية متراصة الاطراف مرصعة هنا وهناك بالتلال الصغيرة المخروطية الشكل كالاهرام ، والحرارة فيها بدرجة لا يصدقها عقل وتبعد مجاري الانهار الملوءة بالرمل أماكن لاتدعوا الى الاستيطان غير أنها لا تخلو من مناطق فيها بعض اثار انسان صبور أو حيوان أو فيها بئر ماء ، والواقع أن قبائل السوق التي تقطن هذه السهول غنية جدا بالمواشي .

كاتب القصة

هنري سيتون: ولد في غرب انجلترا وتعلم في مدرسة القديس ادوارد وفي كوينز كوليدج باكسفورد ، وبعد تخرجه في الجامعة سافر الى افريقيا ضمن بعثة الحكم الاستعماري حيث خدم من سنة 1914 الى سنة 1934 ، عمل بعدها في الهند مدة ثلاثة سنوات حيث تقاعد وعاد الى موطنها ليشغل نفسه في السعي لتطوير أنظمة ادارة السجون .

وتصور هذه القصة احدى التجارب الكثيرة التي وقعت مع الكاتب خلال خدمته في افريقيا والتي يتضمنها كتابه الذي نشر باسم : *Lion in the Morning*

وتضطلع بادارة هذه القبائل حاضرة تسمى كبارنت تقع على تلال كاماسيا التي تبعد نحوا من أربعين ميلا عن أقرب نقطة منهم ، وهنا في هذه الحاضرة كان أول لقاء لي بأفراد من هذه القبائل ، انه لقاء اتسمت بدايته بالأساة أما نهايته فقد اتسمت ٠٠٠٠ أترك ذلك لرأيك .

ففي أحد الايام بعد الظهر ، بينما كنت في الطريق المؤدي الى مكتبي تقدم نحوى بخطى حثيثة العمدة أكانيشوم يصعبه رجل كبير وسبعة شبان ، ولم يكن لدى اخطار مسبق بقدومهم وكان من النادر جدا أن يخرج أحد زعماء السوق من منطقته ، ويتمنط كل واحد من هؤلاء القادمين بزنانه ويضع خلخالا من المعدن وأساور أما آذانهم وأنوفهم وشفاههم فقد كانت مشقوقة تربط فيها حلية من مادة القرن أو العاج وكانت شعور الشبان مرتبطة الى الخلف ومتلاصقة الخيوط بخلاف أكانيشوم والرجلين الآخرين اللذين كان شعراهما منسوجين على شكل درع ومسدلين الى نصف ظهريهما ويتخللهما مقدار كبير من شعر أجدادهما وعند قاعدة الدرع المكون من الشعر يوجد جيب مبتكر بمنتهى المكر يخفون فيه كيسا من التشوّق - السعوط - وقطعة من المرايا وبعض التعاوين .

ودخل هذا الرهط على شكل طابور الى غرفتي واصطفوا أمام مكتبي فرحب بهم ومددت يدي الى العمدة فامسك بها بكلتى يديه وضغط عليها بلطف ولدنة طويلة ، وكأنما ذلك رمز للحماية لا يفلتها الا على مضض وكان وجهه وقورا عليه مسحة من القلق . وشرع يقول : اذا سامت الامور فاننا لا نخفيها ، بل نأتي اليك .

فقلت : اذن ثمة أمر سيء ؟

قال : حدثت مشكلة كبيرة قبل سنة او اكثر بين اسرة لاولا هنا كان من جرائها المرض والحزن والاسى فقد صار المولود الاول لكثير من العرائس يولد ميتا ، وكان ذلك من فعل ماما ملنوكوا وهي قابلة - ومولدة وطبيبة ساحرة -

فقلت : ولكن لا بأس من العلاج بالطبع السحري . فهز أكانيشوم رأسه قائلاً : هذا ما كنا نعتقده بيد اننا الان نعرف أن تعاويذها وسحرها فيه شر وسوء . قلت : حسنا ، وهل ت يريد أن تُحاكم هذه المرأة أمام القضاء بتهمة السحر ؟؟ لا بأس في هذه الحال من اثبات ، فأخذ أكانيشوم يتلمس في جيبه الذي في درع الشعر الى أن أخرج كيس النশوق فاعتقدت أنه يفعل ذلك ليكتسب وقتاً يفكر فيه ثم قال : ها هو الاثبات لا وولا نفسه هو الدليل على جرمها .

وتقدم لا وولا ، وهو رجل قليل الجم صدره وبطنه مقطبان بصف فوق صف من القرروح والعقد مما يدل على انه توالى عليه المشاكل ، عقله راجح وصوته أجيـش . وقال كانت ماما ملكتوا قابلة ذات خبرة طويلة وكان أجرها بقرة واحدة حسب التقليد قبل سنتين أو نحوهما أصرت على أن يرفع أجرها الى بقرين غير أن هذا الطلب لم يحظ بالقبول . ومنذ ذلك الوقت مع الاسف الشديد والعزن العميق ، يولد المولود الاول لكل امرأة ميتا ، وأخذ الشك يتصاعد بالتدريج بان ماما ملكتوا تستعمل تعاويذ شريرة .

وقبل تسعه شهور (قال العمدة) شعرت ابنة لا وولا بأنها ستضيع مولودها البكر ، وذهب لا وولا دون أن يحصل بالتقاليد المرعية ودفع سرا ببقرتين الى ماما ملكتوا ، وقبل قرابة الاسبوعين رزق بحفيد سالما معافي .

وهذا يعتبر بالنسبة الى الولاد برهاناً لا منازعة فيه على أن ماما ملكتوا تشكل خطاً على أسرته فقد جلب جشعها وطمئنها الموت والأسى وقد البستهم لباس الفزع طوال أيامها التي تلت .

فقلت للعمدة : اذن جئت الي لكي أعطيك تفويضاً بالقبض عليها ؟ قال: لا لا لقد ماتت تربص لها لا وولا وهؤلاء الابطال وطاردوها الى سلسلة صخور على الجبل وقدفوا بها بحجارة كثيرة حتى سقطت من على سلسلة الصخور الى حيث ثوت . وهذه هي طريقتنا في معالجة أعمال السحر ونحن نعلم انها ممنوعة ولهذا جئت بهؤلاء الابطال كي يمثلوا أمامك .

هذه قضية ليست معقدة وليس فيها ملابسات وأنا قاض في محكمة البداية قمت بإجراء التحقيقات الاولية وارتفعت التهمة الى الجريمة فعولت الرجال الثانية الى المحكمة العليا لمحاكمتهم في الدورة المقلبة والتي عقدت بعد ذلك بوقت قليل في الناقورة على بعد بضع مئات من الاميال في الجبال التي تعلو كثيرا عن سهول السوق .

وهناك تمت تبرئة المتهمين من قبل القاضي على أساس انهم وقعوا في هذه المخاطرة دفاعا عن النفس وطبقاً لذلك أطلق سراحهم وعادوا الى منطقة السوق ، بينما أن الامر لم ينته عند هذا الحد . وبعد وقت قصير من اعلان هذا القرار على الناس قمت برحلة الى منطقة السوق وفي اليوم الثالث لخروجني وصلت الى نيناج وهي مركز تجاري صغير وسط تلك البلاد ونصبت خيمتي تحت أشجار كبيرة ذات أغصان مورقة تنمو على ضفتي النهر كما نصبت خيمة كوك وخيم العماليين والحراس بترتيب أنيق . كان ذلك بعد منتصف الليل وكان كل شيء ساكنها هادئا فيما عدا لهب لامع ينبعث من أمواج البحر التي تحتاج السهول .

وعلى حين غرة ارتفع صوت ايقاعي من بعيد ثم أخذ يعلو ويعلو ، وسمعت طنين آلاف من الخلاخيل - جمع خلخال - ورأيتهم قادمين عبر السهل على شكل قوس نصف دائري يهজون ويقفزون ثلاث خطوات للامام وخطوة للخلف دروعهم تتماوج وحرابهم تلمع . أما وجوههم وأجسامهم فقد كانت مطلية بالطين الابيض وكان يبدو للناظر اليهم انهم سرية جنود من الجن يرقصون في وضع النهار . وشكلوا حوالي دائرة وبصوت واحد عظيم وضعوا حرابهم على الارض وجلسوا متربيعا . واقترب العمدة أكانيشوم مني ورحب بي وقدم هدية عبارة عن ثور وعدة أكواب من العليب - كل شيء عندهم رائع ، السلام مخيم والماشي مزدهرة وليس ثمة الا مشكلة واحدة .

قلت : وما هي تلك المشكلة ؟ وراح أكانيشوم يعدهبني بأسى : - إنها مسألة

تتعلق بقضية ماما ملكتوا الساحرة ثم توقف عن الكلام قليلاً ريثما يتناول بعض التشوّق من جيبيه وبعد ذلك استطرد يقول : لقد حكم في تلك القضية بالعدل ولم يكن ثمة حكم أعدل من ذلك ، الا أنه عندما عاد رجالى إلى منازلهم اثراً نتهاء المعاكمة في الناقورة اتفتح لنا أن القاضي كان مستاءً فسألته : وما الذي أساءه

وتنفس العمدة نفساً عميقاً ثم قال : يابوانا ، كان ذلك كما يلي : لقد سُحر لاوولاً انه يقول بأن القاضي سحره ، فما أن انتهت المعاكمة حتى أصيب لاوولاً بالصمم لقد انتزع القاضي السمع من أذنيه ولدى لاوولاً اثبات على ذلك قل له أن يخبرك به .

فتقدم لاوولاً وهو يبدو متاثراً جداً بما جرى له ولقد كان فعلاً كذلك ففي ذلك المعيط البدائي يعتبر السمع ذا أهمية بالغة ، وبينما هو يرافق ما يعتريه عندما يقاطع العمدة الكلام وقد كان مقتنعاً ايماناً قناعة بأن لدى القاضي القوة والرغبة في أن يسحره لأن القاضي كما قال يلبس شعراً من شعر آجداده ويمسك في يده بريشة من ريش الاوز يغمسهَا في دواة وعندما يكتب على الورق تكون كتابته بلون الدم ، ثم نظر إلى بامعان وقال : ماذا أفهم من هذا ؟ ريش ودم ... دلالات رئيسية للسحر .

وكان عبئاً أن أفهمه بأن الشعر المستعار مصنوع من الحرير وأن ريش الاوز أقلام حبر حديثة ، وإن استعمال الحبر الأحمر في سجلات المحكمة هو من خصائص القاضي في المحاكم العليا .

و عملت قصارى جهدي وكان العمدة يساعدني في الصراخ في اذن لاوولاً الا أن الأخير كان يهز رأسه ويفرك أذنيه ثم يبصق على الأرض .

وبعد ذلك التفت إلى أكانيشوم وأخذ يكلمه بلطف وبسرعة متناهية ، وهو يقضم أصابعه تأكيداً لما يقول ، وبعد أن انتهى من قوله سقط على كعبيه ومد يديه

بحماس بينما العمدة يترجم : - يطلب منك أن تكتب إلى القاضي ترجوه أن يزيل السحر ويعيد له سمعه وإن كان للمال أهمية في ذلك فهو مستعد للمدفع.

فقلت : أخبره بأنه مخطيء في هذا كلياً وإنه يجب أن يعلم بأن العدالة شيء لا يمكن أن يشتري .

وكان جواب لاولا ينم عن فزع شديد يشوبه القلق ثم قال بایجاز : أنا لا أطلب العدالة ، كل ما أريد هو أن يعاد لي سمعي .

ويتضمن قوله هذا ابني غبي ولقد أذهلني فجأة أنه كان على حق ففي البداية الدرامية للاجتماع بهم وفي هذه الملازمة المستمرة لروح الشر شردت أفكاري الذكية وتاهت فطنتي ثم لاح لي الان وعلى حين غرة أن كربة لاولا وما يعني منه قد يكون ناجماً عن تراكم مادة الشمع على طبلتي آذنيه بسبب طبيعي وهو الفرق العظيم في درجة الحرارة التي صادفها لأول مرة في حياته بين الحر العظيم في سهول السوق والبرد الشديد في مرفقفات الناقورة حيث مثل للمحاكمة .

وتغيرت نظراتي الان - ربما رقة قلب فجائية - وأحس لاولا بهذا التغير فأخذت عيناه السوداء وتخلسان النظر إلى بشيء من الشعور والصبر وضاعت ثقته بي .

وادركت أن علي أن أفعل شيئاً أستعيد به ثقته ولم أكن لاكسب ثقته لو جعلته يشك في ظنه بأنه مسحور وكان أكانيشوم أيضاً يلعنوني بشيء من الشك ، وعندئذ وقفت وقلت : أخبر لاولا ابني أشعر معه وإذا هو بقي عندي بعد أن يخرج الجميع فسوف أعيد السمع إلى آذنيه .

وقبول هذا القول بالهتاف والتهليل وقفز الابطال وأدوا التحية بينما خلائهم تجلجل وحرابهم ودروعهم ترتفع وبحركة منتظمة شرعوا في الخروج ،

ورفع كبارهم أيديهم بالتعية وانصرفوا ، أما العدة فأخذ ينظر الى السماء حيث كانت طيور أبوسمن تحوم فوق رأسه وقال لي : أتستطيع أن تفعل ذلك ؟ قلت : نعم ، اذا سمح لي لاولا . قال اذن سأتركه معك وسوف أحضر مرة أخرى عندما تغيب الشمس .

وكان في صندوق الطعام الذي معي قليل من زيت الزيتون وفي علبة الأدوية ابرة وقد أخضع لاولا نفسه الي لاعالجه وكأنه طفل وديع وتم كل شيء بنجاح .

وخيم الظلام وكان موقد النار في المعسكر يتاجج عندما جاء العدة ومعه خشبة جلس عليها الى جانبي . قلت له : يا أكانيشوم كان من الخطأ أن تعزو قوة السحر الى قاض في المحكمة العليا .

قال : نعم يابوانا . قلت : كان اهتمام القاضي في العدالة ضمن اطار القانون وحسب وانه لنفس القانون يطبق على الواحد وعلى الجميع . قال نعم : يابوانا . قلت : عليك أن تجعل هذا معلوما لدى كل أفراد قبائلك .

قال : سأفعل ذلك .

قلت : وسوف يصدقونك .

ثم مال الي وعيناه تلمعان في ضوء موقد المعسكر ، وحدقتا بعيني بذلك الاحترام والخشوع الذي يكون عادة نحو طبيب ساحر وقال : لن يكون ذلك صعبا علي مهما كان كن على ثقة واطمئن ، يابوانا سوف أقنع قبائلي أن السعر لم يكن من فعل القاضي .



هـ . كومبس

الفكرة الشعرية

ترجمة : أحمد العكلي

ان أساس ما نسعى اليه في بحثنا هذا هو أن نميز بين وجود الفكرة في الشعر بوصفها فعالية تساعدنا في صياغة التعبير الشعري بأكمله وبين وجود الأفكار أو المفاهيم باعتبارها غaiات أو شبه غaiات في حد ذاتها وذلك لكي نبيّن أن الشاعر الذي يتناول أفكاراً ليس بالضرورة شاعراً يمتلك فكرة شعرية قوية ، ولكي نشير أيضاً إلى أن ما نفهمه من الفكرة الشعرية في أحسن حالاتها هو اندماج انفعالاتنا وتصوراتنا الحسية *

ان أي نوع من الكتابة يتطلب في الحقيقة شيئاً من التفكير وانه ، لمن غير الممكن أن نكتب أبسط الجمل دون أن نفكر ، الا أن التفكير الذي يهمنا ، بغض النظر عن الاعتبارات النفعية والاجتماعية (مثل الذي يظهر في معظم الرسائل التي نكتب والصحف التي نقرأ) هو التفكير الذي يأتيينا بشيء من القوة والنفاد ويكون له عمقه وبراعته الخاصان به : هذا النوع من التفكير له ميزاته التي تجعله أكثر من مجرد بيان أو تفسير

(*) هذا المقال هو من مجموعة مقالات يضمها كتاب الأدب والنقد لـ هـ . كومبس - المترجم -

لموضوع بحث ، على أن لفظة براعة في السياق الذي ذكرناه آنفا تنبئه إلى حقيقة مؤداتها أن الكاتب يستطيع أن يملأ الصفحات بالأفكار العميقه دون أن يكون مثيرا لاعجابنا كشخصية متميزة ، كما قد يكون الكاتب أيضا كمنظر ساذجاً . والعدل لا يعني بالحتم التفكير المتميز ؛ إن الأفكار الدينية والفلسفية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية وغيرها التي تزخر بها كتابات العديد من الروائيين المعاصرين ، هذه الأفكار قادرة طبعاً على أن تنبئ معرفتنا وتغنيها بشكل مفيد لكن ما لم يكن التفكير جزءاً متمماً أو مكملاً لوعي أو ادراك الكاتب الروائي أو بتعبير آخر ما لم تكن أفكاره جزءاً متمماً لعمله كوحدة عضوية متناسقة ، أي أفكاراً تضرب جذورها عميقاً في تربة خبرته الشخصية وحياته فمن المحتمل أن تغدو مجرد عرض ذكي متالق لبضاعته الفكرية .

ففي أية رواية من روايات آنديون هكسلي نجد العديد من الأفكار . وانه من الواضح أيضاً أننا نجد الكاتب نفسه قد صرف وقتاً طويلاً في التفكير في الحياة الا أن الانطباع الطاغي الذي يولده لدينا عمله الأدبي هو أنه استطاع أن يستجتمع من كتب عديدة مواد ضخمة حول أفكار ومعارف متنوعة . وان توظيف هذه المواد في كتاباته يجعل على رواياته أحياناً جواً من معرفة وشمولية كبيرتين لا تستطيع أن تزودنا بهما خبرته الشخصية في الحياة .

ان الروائي الجيد يجعلنا دوماً نحس بقوة فكره عندما يكون هذا الفكر نابعاً من ضرورة منطقية تتصل بكيفية عرض الاشخاص والحوادث والخلفية والجو العام للعمل الأدبي ؛ فجورج إيليوت لا تستعمل تعاير مطلقة أو تأكيدات جازمة عندما تريد أن تعبّر عن فكرة الجهل أو فكرة الاعتداد الضحله فهي في روايتها - دانييل دروندا - تعرض لنا لقاءً غير متوقع بين السيد - بلت - و - كير كليسمر - وهذا اللقاء سرعان ما يؤثر في نفوسنا ومشاعرنا وذلك من خلال السرد المادي المفعم بالحيوية والاشراق . اننا نلحظ بوضوح التفكير لا بل نفاذ البصيرة ، الذي يكون باعثاً على التفكير ، في طريقة عرضهـا للأحاديث والاشارات وتسلسل الحوادث . انها تستطيع أن تستجتمع ملاحظاتها واذ ما تفعل ذلك تكشف بشكل أربع وأكمل عن فهمها وادراكها للمواقف ، لكن يبقى أساس

التفكير العرض « المادي » للعمل الأدبي ؛ فنحن نحس من خلال أقوال وافعال السيد - بلت - بترفعه واستعلائه المزوجين بالجهل والتابعين من الاعتداد بالنفس ؛ اتنا نحس بالفكرة عند جورج ايلليوت هنا احساسنا بالفكرة الشعرية . وغنى عن القول اتنا نستطيع أن نحس ونتذوق فكر كاتب من الكتاب دون أن نتبني بالضرورة موقفه العقائدي تجاه القضايا (ولم نكن بحاجة الى هذا القول لو لا أن الكثريين يحكمون على قيمة الأدب من خلال توافقه أو تعارضه مع أفكارهم وأرائهم الشخصية) ؛ فنحن قادرون على الاستمتاع بشعر - هوبيكنز - دون أن تكون من الكاثوليكين وليس ضروريًا أن تكون خارجين عن الكنيسة الانكليكانية لنستطيع تذوق - مارفل - ؟ فقد يتخذ الأفراد مواقف ومبادئ تختلف من شخص الى آخر ، لكن لكل منهم صدقه وحماسته .

ان - هوبيكنز - و - مارفل - من طائفتين دينيتين مختلفتين ، اذا تحدثنا بلغة العقائد الدينية؛ لكنهما يلتقيان في كونهما متشابهين من حيث فهمهما المرهف للحياة وامتلاكهما تقنية ملائمة للتعبير عن ادراكمها الشخصي لها . وأفضل ما يسديه لنا الأدب من نفع هو أنه يعلمنا أن نشق بأولئك الذين يختلفون عنا في الرأي ويكشف لنا حماقة تعلقنا بالقرارات أو الاحكام القطعية بشكل صارم . ان عظمة - هوبيكنز - و - مارفل - وكثير غيرهما لا تستند الى الموقف التي وجد الكاتبان نفسها مدفوعين الى تبنيها في الدين أو في السياسة . ونمط التفكير الذي تقدمه - جورج ايلليوت - الكاتبة الروائية أقرب ما يكون الى التفكير الشعري وذلك في التجسيد الحسي للحوار والمواقوف وتسلسل الاحداث ويظهر هذا النوع من التفكير الحسي بطرائق متنوعة (ليس دوما بالطبع) عند جل الكتاب الجيدين . وسنقتصر فيما يلي من أجل الوضوح والاقتصاد في الشرح على مناقشة الشعر فقط دون غيره من أنواع الأدب .

الطبيعة ترىك غابة
والانسان ينعت الكنائس العميلة
فأيتها - كما تعتقد - يستحق الاجلال الاكبر
الجهد الانساني ام السخاء !
الا لاهي

ان هذه الرباعية المجهولة المصدر تعرض حقيقتين واقعيتين واضحتين وتطرح سؤالاً (على الرغم من كون كلمة جميلة تعبر عن وجه نظر أو موقف تجاه الواقع) وهذا السؤال يدعونا إلى التفكير . الا أن الآبيات لا تحتوي في حد ذاتها على الخاصية التي نسميها الفكرة الشعرية فهي واضحة جداً وليس أكثر من تعبير موضوع في قالب شعري لفكرة مفهومة . هذه الفكرة قادرة على أن تثير نقاشاً ومناظرة بعد ذاتها بالرغم من أن تفكيرنا قد يدلنا مباشرة على وجود فكرة ليست بذات الحال وذلك في عملية عرض مظاهر واحد من مظاهر الجمال ومقارنته بأخر مجرد اثارة النقاش ؟ على أن سؤال الشاعر – فايهمما كما تعتقد – في الرباعية المذكورة يبدو متراجعاً وجباناً إلى حد ما كما لو أن الشاعر شبه مدركاً في الحقيقة لعدم الحاجة إلى تساؤله هذا ؛ لكن بغض النظر عن الفكرة بعد ذاتها – والتي ليست أبداً موضوع تدقيقنا – ربما نسأل ، هل كان الشاعر مضطراً لوضع الفكرة في صياغة شعرية ؟ ! فللشعر حركة أكثر سهولة وشكل أكثر أناقة وبراعة وهو ليس ادعاء على أي حال . ان له مزية سلبية هامة وهي كونه لا يحاول التأثير بالبهرجة ، هو صادق أصيل من دون أن يكون قوياً . وليس الرباعية أكثر جدارة بالحفظ أو بالذكر من قولنا – أينما واحد وثلاثون يوماً – على الرغم من الفائدة العملية لهذا القول طبعاً . وقد نستطيع القول أن الآبيات عامة جداً وإنها غير موفقة إذا تحدثنا عن الفكرة الشعرية فيها . أما الأسلوب فليس أكثر من أداة قريبة في متناول اليد لنقل الفكرة دون أن يكون أداة حيوية تؤكد بشكل مؤثر الفكرة التي خبرها الشاعر من خلال معاناته الشخصية .

والاقرب مما ذكرناه للفكرة الشعرية هذه الآبيات المشهورة للشاعر
– لفلس – :

الجدran العجرية لا تصنع سجنا
ولا القضبان العديدية قفصا
اذ ان عقولا بريئة هادئة
تعتبر ذلك صومعتها

لا يفي هذا بكل ما نطبع اليه من الفكرة الشعرية في أحسن صورها مع أن هذه الأبيات أقرب إلى الفكرة الشعرية من مثالنا السابق . إن ما تعرضه هذه الأبيات وعلى الأخص البيتان الأولان هو فكرة حرية العقل وذلك بتعبير رائع مجازي . إنها تقول ما ي قوله العديد من الحكم المأثورة في حياتنا العادمة مثل : أكثر ما يصنع الضجة الأوعية الفارغة – اذا هبت رياحك فاغتنمها . إن لفلس يقدم مسألته ب أناقة وبلمسة بارعة يشدد على أن غالب الفاظه الهامه فوق كلامتي – الجدران العجرية – ممتاز موسيقيا ووقع كلمتي – القضبان العديدية – جزل ومتين ، كما أن كلمة – عقول – تستمد قيمتها ووزنها من مقابلتها مع الأشياء المحسوسة . على أن توسيع هذه الفكرة غير مؤكدة ونحن قد نافق على قبولها باعتبارها نصف حقيقة على الأكثر وليس حقيقة كاملة . إن الشاعر هنا لا يتناقش أو يجادل بل يعرض فكرة ، لكن ما أعطى الأبيات شعبيتها هو طبيعة العبارة المتناقضة ظاهريا لأن الجدران العجرية تصنع سجنا في الواقع ، والأبيات تبدو مدهشة مثلها مثل الكثير من العبارات المناقضة ظاهريا للعقل ومع ذلك فقد تكون صحيحة . وهذه الفكرة ليست جديدة . يقول هاملت : « قد أكون مقيداً ضمن غلاف جوزة ومع ذلك أعتبر نفسي ملكاً لا يعد سلطانه مدى . » لكن مرة أخرى تبقى حداثة الفكرة أمراً غير مؤكدة . إن ما نبحث عنه هو الفكرة الشعرية وهذا لا يعتمد على كون الفكرة غير مألوفة بل على مقدرة الكاتب في استعمال الالفاظ لينقل لنا ما قد فكر فيه بشكل مثير للمشاعر والانفعالات . إن هناك بالأحرى توكيداً هشاً على أبيات – لفلس – المتوازنة بشكل أنيق ، فقد نحسُ أن شخصاً آخر ، يمكن أن يكون قد اقترح أو أوحى بالفكرة اليه – بالرغم من أن أحداً لم يفعل ذلك ، وبهذا استطاع أن يقدمها الشاعر بشكل أنيق وجذاب . تتحد الأفكار والألفاظ في كل واحد في الكتابات الرائعة حيث لا ينتابنا الإحساس بأن الفكرة الشعرية المصاغة بشكل ذكي كانت موجودة سلفاً كفكرة بل نشعر أن الكاتب يبدع معانيه كلما خطوا خطوة إلى الأمام ؛ إننا نحس بابداعه الخلاق بدلاً من أن نحس أنه يستنبط الأفكار ويصوغها صياغة .

أما مرثية الشاعر – غري – فتضم أفكاراً متعددة واليك أجمل مقاطعها :

ان أعمق المعيط التي لا يسبّر غورها
تحتوي على الكثير من الأحجار الكريمة ذات البريق الاصفى
كم من وردة سقيت لتتورد خجلا دون أن تراها عين ناظر
وتبدد عذوبتها على أنسام الصحراء

اننا ندرك مباشرة ، دونما معرفة لباقي القصيدة أن الأبيات مجازية وأن الفكرة تدور حول جمال مجهول أو حول امكانيات لم تتحقق على أرض الواقع ، والشاعر موفق أياً توفيق في نقل الفكرة اليها بعيداً كل البعد عن الصياغة المبتذلة للملأوف . واذا آمنا أن مهمة الشعر بالدرجة الأولى هي الباس الأفكار الملابس الجميلة فإنه من الصعوبة يمكن ايجاد ما هو أجمل من هذه الأبيات حيث تبقى لها نكهة خاصة متميزة دون تعاشر أو تكلف في العركة وهي تنقل لنا ، ببراعة ، الاحساس بالأسى الذي ينساب مع الفكرة في ساقية واحدة . ان هذه العركة المنتظمة تجعلنا نسوغ ولو بشكل جزئي اعطاء الشاعر - غري - رموزه صفات مثالية للقيمة المخبأة . ونعن حالما نفكر بالمقارنة أو القياس بين هذه الأحجار الكريمة الصافية والورود الحمراء خجلا من جهة والاشخاص الانسانيين الملبيح اليهم ضمنا من جهة أخرى ندرك الصفة المثالية والقيمة المثالية لرموز هذه الأبيات .

لا تفرض علينا الفكرة الشعرية بالاكراه في أي من هذه الأبيات . ونعن قد تتقبل هذه الرموز ونقر بها وذلك للجاذبية الحقيقة والجوهرية الكامنة فيها؛ كما أن الشاعر يخلع على الورود الحمراء خجلا والتي ذابت دون أن يراها أحد صفة بشرية : وقد يكون هذا التصوير جملة أساسية ذات دلالة من وجهة نظر فكرية . الا اننا لن تكون دقيقين جدا هنا لأننا نحس أن - غري - نفسه ليس مهتما إلى حد كبير ، لا من الناحية العاطفية ولا العقلية بالفكرة ، فاكثر ما يهمه ، كما نحس ، الايام بجمال التباين أو المقارنة بين الحجر الكريم الصافي والأغوار السحرية القابعة في أعماق المعطيات بالإضافة إلى التعبير بشكل موسيقي عن احساسه بالجمال العابر للوردة المجهولة .

انه يقترب في الحقيقة من الخيال الرومانسي ومن الموسيقى التي تداعب الأذن ؛ ومن أجل هذا الإيحاء الرومانسي وجمال الصوت عرض الشاعر الفكرة مرتين . الا اننا لانحس عند الشاعر - غري - ، برغم ذلك ، وجود أو حضور الفكرة الشعرية الحية بوصفها عاملاً يشكل ويصوغ التعبير بأكمله ، وهو بذلك شبيه بالشاعر لفلس ؛ على أنه يقدم لوحة توضيحية غنية بالألوان لفكرة شعبية شائعة ، رائعة ، ذات جرس موسيقي ، جذابة رومانسيا دون أن تكون الأبيات قوية الاقناع كتعبير عن حقيقة توصل الشاعر إلى معرفتها بشكل شخصي .

وسترينا الأبيات التالية اذا جلونا غرايتها وعرفنا أن هذه الغرابة تجربة شخصية حقيقة - نقول غرابة لأن - هو بنز - ما يزال مغمورا ، سترينا وظيفة من الوظائف التي تؤديها المفردات الشعرية مختلفة كلها عن كل ما تقدم في هذه الدراسة . هذه الأبيات مقدمة لقصيدة موضوعها « زوال الجمال أو الزوال الظاهري للجمال » وتدعى « الصدى الرصاصي والصدى الذهبي » .

ترى كيف الاحتفاظ ؟ أثمة أي شيء ، أليس شيء كذلك ، اني لم أعرف شيئاً منه في أي مكان :

قوس أو دبوس أو جديلة أو شريط أو مشبك أو رباط أو مزلاج أو مقبض أو مفتاح كيما أشد به الجمال الى الوراء ، صنه ، صن الجمال ، الجمال ، الجمال ... من التلاشي *

هذه الأبيات الجميلة القوية منتقاة خصيصاً لمقابلتها مع أبيات لفلس وغري - كمثل واضح بسيط يدل على عمل الفكرة الشعرية . الفكرة هنا بسيطة بعد ذاتها ونستطيع ايجاد العديد من مثيلاتها في الأعمال الأدبية المختلفة ، لكن يبقى فهم الشاعر لهذه الفكرة ذاتياً خاصاً وتظل الفكرة الشعرية قوية . اننا نحس الحاحية الفكرة والأهمية التي تضطلع بها بالنسبة للشاعر شخصياً من خلال الاسلوب الذي يستخدم به الشاعر اللغة . والفكرة هنا تسيطر على الشاعر لا بل تشغله من الاعماق . انه لا يعرض قضايا أو مقترحات أنيقة ورزينة

و مؤثرة و يضعها في قالب شعري بقدر ما ينقل لنا فكرته من خلال مسعى مادي نكاد نحسه لا يجاد سبيل ننقد به الجمال من الزوال .

ان التحليل الدقيق يكشف لنا التلازم المؤثر الايقاعي المورون المتناغم للتفيرات الصوتية والنبرات والتوكيدات والوقفات التي تنقل لنا توق الشاعر وتشوّقه ورغبته الشديدة ، لا بل يأسه ، في الوصول الى ما يريد ؛ ويبين هذا التحليل مصادر المقابلة المؤثرة في الصوت والحركة ، هذه المقابلة المتطابقة مع اختلاف المضمون بين البيتين الشعريين . البيت الاول في التعبير المتكررة الباحثة من جهة والوسائل او الادوات المحددة القابلة للمسك والتي تبعث على اليأس في تعدادها من جهة أخرى . والبيت الثاني الذي يقول : أشد به الجمال الى الوراء من ، الجمال الجمال الجمال من التلاشي تعبير له تأثير في النفس شبيه بقولنا يتبدد مع الهواء ومع الهواء الرقيق . الكلمات بعد ذاتها تؤدي وظيفتها بقوّة فهي ليست فقط أداة لنقل الأفكار وهي ليست توضيحاً لفكرة غنية بالألوان ؛ ولو حُوّرت الكلمات بشكل طفيف لفقدت فكرة الشاعر مزية هي شخصيتها الفريدة المتميزة . ان انتقاء الأشياء في البيت الأول ييدي لنا نوعاً من التفكير ، لكن هذا التفكير يمكن في الجناس والسبع وفي الترتيب المنتظم لهذه الأشياء . فمتمايل العروف الاولى – بالنص الانكليزي طبعاً – في الالفاظ المتعارضة وتكراره والسبع الذي ينقلنا الى البيت الثاني يجعلنا نحس الفكرة الشعرية . تريننا هذه القطعة الشعرية الفكرة الشعرية التي تؤدي وظيفتها ببساطة نسبياً بالرغم من غراحتها بالنسبة للقارئ للوهلة الأولى ، وهي ليست معقدة تعقيد اروع مقطوعات – هو بكنز – .

فالفكرة الشعرية تحصل عندما تُحس الصورة وليس عندما يستعملها الشاعر فحسب ، هذا الشاعر الذي يجعل كلماته تعكي الفكرة بينما يقوم هو عادة بتبسيطها تدريجياً . هذه الفكرة نحسّها من خلال الكلمات والصور الدالة على شيء مدرك بالحواس ولا نحسّها من خلال الكلمات والصور المطلقة التي تظل غامضة وعامة . وفيما يلي تعليق طريف على هذين البيتين

كتبه هو بكنز نفسه الى صديقه - روبرت بریدجيز - « عليك أن تعرف أن كلمات مثل سحر وافتتان لا تصلح هنا ، وان عبارة الى الوراء - ليست جميلة لكتها تعطى الاحساس بالتقيد المادي الذي أريده . »

ان تقسيم ثلاث قصائد قصيرة كاملة سيساعدنا على توضيح الفكرة الشعرية، هذا الموضوع المعقد . والليك أيها القارئ القصيدة الأولى :

اقرعي أيتها الأجراس الوحشية للسماء المتوجحة
وللسحابة الطائرة وللضوء المتجلد
فالعام يلفظ آخر أنفاسه في بركة الليل
اقرعي أيتها الأجراس واتركيه يموت !

اقرعي معلنة نهاية القديم ، اقرعي معلنة قدوم الجديد
اقرعي ، أيتها الأجراس السعيدة ، عبر مسافات الثلج
ان العام يسافر ، دعوه يسافر

اقرعي معلنة نهاية الزائف ، اقرعي معلنة اطلالة الحقيقة
اقرعي معلنة نهاية العزن الذي يستنزف حيوية العقل
اقرعي معلنة نهاية الشقاوات التي لن نراها بعد الان
ونهاية الضغينة بين الأغنياء والفقراء
اقرعي ثارا لكل أبناء الجنس البشري .

اقرعي أيتها الأجراس معلنة نهاية قضية تموت بشكل بطيء ،
ونهاية آشكال قديمة من الكفاح
اقرعي مبشرة بصيغ حياتية أرقى

ويسلاوك انساني أجمل وبقوانين أصفى

اقرعي أيتها الأجراس معلنة نهاية الحاجة والقلق والخطيئة
وببرودة الأزمنة الغادرة

اقرعي ، اقرعي معلنة نهاية قوافي الباكية

اقرعي مبشرة بقدوم الشاعر الأكثر نضجاً وكمالاً
اقرعي أيتها الأجراس معلنة نهاية الغرور الزائف في المكان والدم
ونهاية الافتراء والحقد بين الناس

اقرعي مبشرة بحب الحقيقة
وبحب الفضيلة .

اقرعي معلنة نهاية الأشكال القديمة للمرض الكريه
ونهاية الشهوة الدنيئة للذهب

اقرعي معلنة نهاية آلاف من العروب خاضها الأقدمون
لتبشرى بقطاف آلاف السنين من بيادر السلام

اقرعي أيتها الأجراس «بشرة بقدوم الإنسان القوي» العر
ذى القلب الأكبر واليد الأرق

اقرعي معلنة نهاية الظلم من العالم

اقرعي مبشرة بمجيء المسيح القادم .

* * *

التبشير بقدوم الخير والتباشير بنهاية الشر هو الفكرة التي تقوم عليها هذه القصيدة التي يفصلها ويزيده فيها نوع ما من التفكير ؛ الا أن هذا التفكير يتناول أشكالاً من المدركات والمفاهيم الجاهزة ويعالجها لتكون في مجموعها برنامجاً أخلاقياً عبر عنه الشاعر بأسلوب لفظي منتظم . والمعجبون بهذه القصيدة الرائجة يقولون ان الشاعر لا يقصد عرض عمليات فكرية لها دلالة أو معنى ويدافعون عن الصفة الآلية لاستعمال التضاد والطبقان في القصيدة باعلانهم أن هذا تبسيط مقصود ؛ لكن هذا السرد الذي يكاد يكون في معظمها صيفاً مبتذلة (كليشيهات) فهو ضمانة ضعيفة للاحساس الأخلاقي ، وهذه الصيغ التي تتضطلع بموقف أخلاقي صريح هي روح القصيدة . وان شاعراً ذا تفكير أعمق لن يكون بهذه السلامة الآلية في تعابيره المتناسقة ؛ فنحن هنا أمام ترتيب مقصود أكثر من كوننا أمام قطعة شعرية تنمو أفكارها نمواً . ان الشاعر - تينسون - قد استعمل عشرين فكرة أو أكثر في هذه

القصيدة ، لكنه لم يستطع أن يصيّبها في صياغة مؤثرة وبطريقة متناسقة الأجزاء . إننا نحس بأن الأفكار قد أقحمت من الخارج ، من فنات أفكار عامة ثم سكبت في شكل القصيدة المرسوم مسبقاً وبالتالي فهناك شيء من الاختلاط بغير انتظام والشاعر لا يبدو أنه قد بذل أي جهد عقلاني ملحوظ لكي يعطي الأفكار اتساقاً ذاتاً شأن أو أهمية . ومن المحتمل أن الشاعر قد حاول زجَ العديد من الأفكار المتنوعة في قصidته . الا أن هذه المحاولة الطامحة في احتواء الكثير آلت إلى التركيز على لا شيء ، دون أن نتساءل عن حقيقة رغبة الشاعر - تينسون - في أن يرى الخير منتصراً نشعر أنه يتكلم بطريقة خطابية اتفعالية تطفى على أعمق الأفكار الشخصية للشاعر - تينسون - الإنسان . كان يجب أن يعني الاحساس الحقيقى فكراً أكثر تركيزاً وتعبيرأً أقل آلية وغياباً للصيغة المبتذلة أو غياب بعضها على الأقل .

القصيدة الثانية من القصائد الكاملة هي لتوomas هاردي - عنوانها .

« العامل النائم » :

متى تستيقظين ، أيتها الوالدة ، تستيقظين وترين
الاضطرابات والجلبات التي صنعتها من غير قطنة
مثل شخص عالق في نشوء ، أجهده طويلاً ،
انشغال ذهني شديد واستظهار من غير فهم
أنى يكون للنماءات الجميلة ، وللآفات الشريرة ، وللمعك الواقع في
شرك الباطل ،

وللفرق الموسيقية الغريبة الصادرة عن صرخة الضجيج وغنائهما
وللنكهات العجيبة من الوجع والخذل أنى يكون لها مكان ، من غير
أن تدركى ؟ !

هل من انبلاج لذلك الصباح الذي يرى عينيك مفتوحتين
وكل ما تحس به أنسجة الحياة المرتعفة الراعشة
كيف ستتحملين نفسك في دهشتك هذه ؟
هل ستتحطمين بضربة خجل عاصفة

كل جسدك الكبير المنتفخ ذي الزرقة أو أنك ، بصبر ، ستعذلين وتصلعرين وتشفين ؟

ان تلخيص المعنى النثري كاف ليدلنا على وجود نوع من التفكير في هذه القصيدة مختلف عن ذلك الذي رأيناه في قصيدة - تينسون - . ان - هاردي - يسأل بشكل فريد متميز عن طبيعة الحكومة اللا هوتية للعالم . يبدو للشاعر أن هذه الحكومة كائن نشوان ، لم يعرف سر سكرته ، قد حكم عصوراً من الزمن بروتين قانوني متكرر مقيد لا معنى فيه ، ويسأل الشاعر متى سيستيقظ هذا الكائن ويصحو ليرى هذا التشوش المزعج للحياة على الأرض ، وهل عندئذ سيعظم هذا الكائن في خجل كل شيء أم أنه سيبدأ تعديلاً أكثر جمالاً للعالم !؟

لا يمكن أن تكون هناك ثمة مجادلة حول وجود نوع من التفكير الابجادي في هذه القصيدة ، فمهما كان اعتقادنا بشرعية الفكرة بحد ذاتها أو باستساغتها أو بمقبوليتها أو بطرافتها ، فمن الواضح أن الشاعر قد فكر جدياً بالحياة ، وبدلاً من الأفكار المبتذلة والتعابير الواضحة عند - تينسون - والتي عرضت بشكل روتيني تافه تعوزه الحماسة ، نرى فكرة رئيسية واحدة في قصيدة - هاردي - تجمع ما بين **السؤال والقول المفيض وتطور** بشكل ثابت إلى أن يصل إلى الكلمة الأخيرة الهامة « تشفين » . هناك ثلاث جمل فقط في القصيدة . الجملة الأولى تغطي القصيدة بكاملها وهذه تشرح لماذا يحس الشاعر بضرورة مخاطبة سؤال الأم العظيمة . أما الجملة الثانية فتسأله « كيف » هذه الكيف الناتجة عن « المدى » في الجملة الأولى ، غير أن الجملة الثالثة تقترح أوجوبة ممكنة للكيف في الجملة الثانية . إن هناك تناリاً في الفكرة . والحركة الثابتة في الشعر تساعد في نقل التساؤل الجدي حول هذه الفكرة الكالحة المثيرة للاشمئزاز تقريراً . واننا لنحس من وراء القصيدة بمشاركة الشاعر الوجودانية مع الألم الانساني في عبارة - أنسجة الحياة المرتعشة - - وصمة الخجل - .

والآن نأتي إلى موضوع سؤالنا الراهن ألا وهو أسلوب القصيدة ؛ إن هذا الأسلوب بالإضافة إلى كونه يكشف عن وجود نوع من رقة الشعور ، إلا أن احساس الشاعر - هاردي - قد غلّف بغشاوة كثيفة من التأمل ، وفكرة صادق بمعنى أنه

مستخلص استخلاصاً ينم عن حيوية الوجودان وأن هذا الفكر قد ألهته المشاركة الوجودانية ، غير أن هذا الفكر تعوزه الإثارة العاطفية المباشرة والسرعة للفكرة الشعرية الحقيقة . وال فكرة الشعرية في القصيدة لا تعدو كونها فكرة اعتيادية تأملية تعالج بشكل رئيسي ما هو مطلق وفضفاض ومع أن طرافة بعض العبارات والألفاظ تستلتفت انتباها مثل : الااضطرابات – والنماءات الجميلة – والفرق الموسيقية الغريبة – والخلائق العجيبة – والحق الواقع في شرك الباطل – والأنسجة الراعشة – لا نجد في القصيدة ما يخلق في داخلنا هزة خاصة قوية . ثم أن القصيدة لا تخلي من قدر معين من التكرار الذي كان بالامكان تجنبه لصالح الشاعر كما في السطر الثامن بالإضافة إلى الاجتهد والسعى وراء استعمال تعبير ضخمة مؤثرة مثل – الااضطرابات التي صنعتها – والفرق الموسيقية الغريبة التي تغنى صرخة الضحية – وضربة خجل عاصفة – وكل جسدك الكبير المنتفخ ذي الزرقة – بالرغم من أنها قد نعجب ، في هذا المثال الأخير ، بغض النظر عن النغم الميلودرامي المثير ، بالأسلوب الذي يبرز المغايرة في الحركة المتضادعة مع الحركة المتباطة الهادئة المتعتمدة في البيت الأخير .

ولعل التأمل في « العامل النائم » يتطلب من أجل الشرح والتعبير أبياتاً بطيئة مهيبة رزينة . الا أن أسلوب الشاعر لا يستحضر بشكل موفق الفكرة المطلوبة لبناء القصيدة . ونحن نحس أن الأفكار شاملة أكثر مما ينبغي ، ومن هنا نلاحظ التكلف في الأسلوب الذي يكشف محتوى الأفكار . ويبقى هذا الأسلوب فاقداً للرشاقة والحيوية والخاصية الوظيفية التي تنبع من « قوة التخييل الحسي الانفعالي في ابداع الفكرة الشعرية .

ان كلمات الشاعر – تشير الى – أكثر من كونها تُحدث أثراً أو تغييراً . وهي ليست حية نشيطة تفعل في النفوس فعلها المطلوب . والأبيات التي سنعرضها فيما يلي تري ذلك النوع من الاشراق والعيادة اللذين تفتقر اليهما أبيات – هاردي – في الوقت الذي يعرض به – هاردي – أفكاره الذاتية الصادقة بشكل متباين بطبيعة نحس بأفكار – شكسبير – من خلال الصور المشرقة الواضحة القوية . وتأثير هذه الصور لا يأتي فقط من ايحائيتها الفعلية الواقعية . وهذه الأبيات تصلح

لتكون أرضية بحث كامل حول الفكرة الشعرية ، الا أننا نعرضها بشكل رئيسي هنا لنظهر مغایرتها لصيغة الفكرة في قصيدة - هاردي - .

والنقطة التي يجب أن يشدد عليها هي القدرة الكبيرة التي تستطيع أن تنقلها الصور الشعرية المادية مقابل الصور النثرية المعلقة الفضفاضة . يقول الشاعر ، المرابي يشنق المحتال بدلا من أن يقول ان الأغنياء الذين في أيديهم السلطة هم في موقع يسمح لهم بأن يصدروا حكماً على المجرمين المساكين الصغار بالرغم من احتمال كون هؤلاء الأغنياء جناء أكبر .

المرابي يشنق المحتال

فالأسمال البالية تظهر كل الآثام الصغيرة

أما الأثواب والعبارات ذات الفراء فتغطي كل شيء - اطل الخطيبة بالذهب
فينكسر رمح العدالة القوي بلا أذى

سلح هذا الرمح بالأسمال ، تثقبه قشة الفزم .

ثالثة القصائد التي سندرسها قصيدة للشاعر - بيتيس - بعنوان « الموت » :

لا يلازم الخوف ولا الأمل

حيواناً يموت

أما الإنسان فينتظر نهايته

خائفة كل شيء وأملا في كل شيء

فلقد مات الإنسان مرات عديدة

ثم نهض مرات عديدة من جديد

لكن الرجل العظيم ، في اعتزازه ،

وهو ينماذل الرجال القتلة .

يعتقر أن يعبس أنفاسه

لأنه يعرف الموت حتى العظم

ان الإنسان هو الذي ابتدع الموت .

يوجد في هذه القصيدة القصيرة القوية خمسة أفكار على الأقل كلها ذات دلالة وأهمية اذا ما فكرنا تفكيراً جدياً في موضوع القصيدة . والأفكار كلها موضوعة في كلام واضح ، انها تعبير صريحة لا تحويها أو تتضمنها أو تلمح الى وجودها بشكل قوي أية صور بيانية ، وهنا يمكن انتصار الشاعر في كونه قد صاغ لنا قصيدة بمثل هذا الوضوح دون اللجوء الى اقتراحات أو تلميحات ونعن لا نحس أن الفكرة صدرت عن تكوين أو صياغة فكرية على الاطلاق بالرغم من أن القصيدة تتشكل بمعنى من المعاني من فكر وأفكار . وبالرغم من كون الأفكار لها أهمية خاصة لذاتها فإن ما يحقق الاثارة العاطفية العميقه وما يجعلنا نحس أنها على اتصال مع نوع من أنواع الفكرة الشعرية وليس فقط مع أفكار عامة هو حضور شيء آخر غير الأفكار . ان هذا الحضور هو بلا ريب احساس الشاعر وانفعاله وهذا يحس أكثر ما يحس بشكل مؤثر في متانة الایقاع والصدق في القصيدة ، هذا الایقاع قوي وليس هشّاً على الاطلاق بالرغم من امتلاكه نوعاً من الصلابة الشديدة والعنف الملائم تماماً للفكرة البعيدة عن التكلف والمكابرة .

أما مفردات القصيدة بغالبيتها فذات موسيقى قوية ومصاغة بشكل فيه كثير من الالتجاز حيث لا توجد كلمة زائدة ولا نستطيع تبديل الكلمة واحدة دون أن نضعف بناء القصيدة بأكمله ، ويمكننا القول ان هذه المفردات هي مفردات شاعر منظم مرکز على موضوعه الى حد بعيد ، وهنالك احساس الشاعر الذي يلازم فكرة الرجل العظيم، هذا الرجل العظيم الذي يواجه أعداءه القتلة ؛ هؤلاء القتلة يحتقرهم الشاعر ويجعلنا نحس تجاههم بالاحترار . أما التجاور بين عبارتي - حبس الأنفاس - الذي يقلل من أهمية الموت و - يعرف الموت حتى العظم - التي تؤكد شجاعة الرجل النابعة عن المعرفة ، هذا التجاور مؤثر للغاية .

ان التقليل من أهمية الموت في القصيدة لا يقتصر فقط على الاستخدام اللطيف للتعبير عن شيء بغيض وذلك في عبارة - حبس الأنفاس - لكن يظهر أيضاً في موسيقى العبرة نفسها التي تعتمد كثيراً على حركة الشفاه ، ان التجاور يقودنا الى الحقيقة التي تبدو تناقضاً وهماً في السطر الأخير ، هذه الحقيقة العميقه في مغزاها

هي أن الموت ليس نقىضاً للحياة بل هو جزء منها وعقل الانسان هو الذي ابتدع فكرة الموت ، هذه الفكرة التي لا يوجد نظير لها عند الحيوانات العجماء . ولقد توصل الشاعر الى الخاتمة بمعنىها الاثنين عن طريق مراحل متتالية وهي تعود بنا الى بداية القصيدة من جديد . وهذه الخاتمة صحيحة بشكل لا يقبل النقاش بمعنى أن العبارات التي قد يناقش بعض المفكرين التجريديين في صدقها ، ترتدي هنا نوعاً من المبوس المنطقي والصدق ، وهذا المبوس يضرب بجذوره في فكر الشاعر وعاظفته . وهو ربما كان سلسلة من التأكيدات المتسمة بالقطع وعدم الترابط لو عالجه شاعر أقل شأناً . لكنه هنا كل مترابط منطقياً ، تشدء الى بعضه البعض حركة خاصة متميزة واثقة ، ونبرة تنبع من وتشتمل على قوة الشاعر الرواقية* . وبالرغم من كون القصيدة لا تبدي فكرة شعرية في أكثر نقاطها اشتراكاً — الموقف الرواقي لا يفضي الى استغراق في كل تعقيدات الحياة الكثيرة والمتنوعة — فإن مقترنات القصيدة لها مفعول عاطفي ولذلك فهي جزء متّم للأثر الشعري برمته .

ان مجرد عرض الأفكار في قالب شعري ليس شعراً عميقاً لأن هذا الشعر - يبدو عندئذ غاية في الوضوح ولقد كان كثير من الشعراء وحتى الكبار منهم أحياناً غير صادقين مع أنفسهم وذلك بصياغة عبارات مطببة للتعبير عن أفكارهم وأراءهم المفضلة ولقد اعتبروا ذلك شعراً .

ان جزم الشاعر — ملتون — في حاجة الشعر لأن يكون بسيطاً وحسيناً وعاطفياً قول اعتبراتي الى حد ما ، لكن اذا ترجمنا بسيطاً بأنهما تعني — غير متكلف تكلفاً لا حاجة لنا به — وجدنا أن كثيراً من الشعر الجميل يتتطابق مع ما يقوله — ملتون — ولو انتبه — ملتون — نفسه الى هذا لوفراً على نفسه انتاج ذلك النوع الذي هو مجرد جدل أو مناظرة بلغة الشعر وهو الجدل الذي يبرر تعليق الشاعر — بوب —

(*) الرواقية : مذهب فلسفى أنشأه زيتون حوالي عام ٣٠٠ ق.م قال بأن الرجل العكيم يجب أن يتحرر من الانفعال وأن لا يتاثر بالفرح أو الترح وأن يخضع من دون تدمير لحكم الضرورة — المترجم — القاهرة .

على ذلك الجزء الخاص من قصيدة - ملتون - «الفردوس المفقود» .
أما الشاعر - وردسوورث - فهو مثال بشكل مشهور إلى أن ي الفلسف على
نحو ممل مبتذل مستعملاً الشعر الحر المرسل غير المقفى . إن فلسفته وأفكاره حول
الحياة و موقفه منها كما في شعره ذات قيمة و جمال كبيرين ، إلا أنها أقل اقناعاً
عندما تسكب في صياغة بهذه :

هناك لحظات من الزمن تتخلل وجودنا
تحتفظ بتفوق واضح
انها فضيلة لها مزية التعديل

ولذلك عندما تفزو الكابة أنفسنا
بفعل من رأى زائف أو تفكير معاند
أو بسبب من واجب كبير يلقى على عاتقنا فيشق كاهلنا
ناتج عن انشغالاتنا العيادية التافهة و نحن نتحرك
في حلقة علاقاتنا و اتصالاتنا الروتينية
هذه اللحظات تفزي عقولنا و ترممها دون أن نشعر .

القول بأنَّ هناك لحظات في حياتنا تريحنا عندما نذكرها في أوقات اليأس
والقلق و تمدَّنا بأسباب البقاء في الحقيقة ، يحمل قدراً كبيراً من التصديق ؛ لكن
بالرغم من أننا قد نتفق مع وجهة نظرنا العقلية فإننا لسنا مكرهين على الإيمان
إيماناً يستطيع معه تعبير أكثر مادية أن يحملنا على التصديق . أما الأسلوب
الأدبي فليس بسيطاً و حسياً ومثيراً للانفعال بالشكل المطلوب ، والنص يتحدث بلغة
المطلق الفضفاض والمفردات ليست إلا أدوات لنقل الفكر ، والفلسفة في هذا
النص الشعري تقع في المقام الأول أما الشعر فيقع في المقام الثاني . ويمكننا القول
حيث تطهى الفكرة المطلقة المجردة في نص أدبي يخفُّ فيه بريق الخاصية الشعرية
ال الأساسية ، حيث تمسك رقة الشعور المفعمة بالحياة و المستقلة بذاتها بالفكرة
و تعرضها بحيوية وجاذبية .

ان التعبير الأدبي في هذا النص لا يخلو من دلالة على عقل يفكر بشكل جدي في أمور الحياة كما يبدي التعبير نوعاً من المهارة في السيطرة على جملة طويلة الا أنه تعبير مجهد بطيء تعوزه الرشاقة المتميزة . (هذه الأبيات نوع من مقدمة لسرد حادثة جرت زمن الطفولة ، لكن هذا لا يؤثر في حكمنا على قيمتها الشعرية) .

ان وردسوورث يعرض لنا في أعماله الأولى خبرات شخصية جداً وهذه الخبرات عبرت عنها طراوة رائعة ونفاذ بصيرة استثنائية ؛ اتنا نرى ونسمع بعثيث يصبح قبولنا لاستنتاجاته جزءاً من تجاوبنا الكامل معه لأنَّ هذه الاستنتاجات جزء مكمل لخبرة الشاعر نفسه .

ان خبرة الشاعر المادية والروحية تعجس وتنخذ شكلاً في الصياغة الشعرية لكن واقعية الخبرة لا علاقة لها بموضوع استخراج الأفكار واعطائها أهمية خاصة بها . ففي الأبيات التي استشهدنا بها يحاول وردسوورث اعطاء أهمية زائدة ونافلة لفكرة قد استنتجها وعزلها عن باقي خبراته .

ولقد ناظر ونقش الشاعران - دن - و - درايدن - وكثير غيرهما بملنة الشعر ، والسيد ايليوت عبر عن أفكار عميقة بعيدة في « الفصول الأربع » وفي أماكن أخرى . لكن في شعر - دن - و - درايدن - توجد خصائص تهمنا أكثر من الأفكار . أما شعر السيد - ايليوت - الذي يتعقب الفكرة ، يظهر حركة الفكر ذاتها بكل ظلالها الملازمة للشعور والموقف ، وهذا الشعر بارع ببراعة الفكرة نفسها ولقد اتحد هذا الشعر مع الفكرة بشكل لا انفصال فيه .

والنص التالي للشاعر - درايدن - الذي يشير الى جهود الفلسفة القدماء في ايجاد الأدبية تفسيراً للفن الوجود ، يبين لنا كيف يمكن لشعر العرض والمحاكمة والتساؤل أن يكون جذاباً :

لقد تلمَّس هؤلاء الفلاسفة طريقهم نحو دولة المستقبل على نحو أعمى
وأصدروا أحكامهم على القضاء والقدر

فهل استطاعت كل محاولاتهم أن تجد تفسيراً
 لما يتعلّق بمسألة الغير في الجنس البشري؟!
 ما كانوا ليجدوا السعادة أبداً
 فقد غابت عنهم مثل أرض مسحورة!
 وفحوى أحد أفكارهم انه يجب أن نستمتع بالخير
 وهذا الخير ان استمتعنا به قضى على كل الحوادث المشؤومة الصغيرة
 والمحنون الأكثر حكمة بينهم كدح من أجل الفضيلة
 في أرض اعقيمة شائكة في أحسن حالاتها
 وبعض هؤلاء انتقدت أرواحهم الجشعة في الملاحم
 لكتلهم وجدوا طريقهم قصيرة جداً ويشرّهم عميقه جداً
 انهم امتطوا مراكب تنفذ منها الماء لم تستطع حفظ سعاده
 وهكذا فالآفكار القليلة تتدحرج في حلقات مفرغة
 من دون مركز ثبيت به الروح
 وتنتهي جهودهم بلا جدوى في هذه المتأهة الموحشة
 فأنني يستطيع الأصغر أن يفهم الأكبر؟!
 وأنني للعقل المحدود أن يحيط بالطلق؟!

لن يدعـي أحد وجود فكرة شعرية عميقـة وقوـية في هذه الأبيات أو نوعـاً من
 التفكـير المتأـمل كما رأينا عندـ هارـديـ أو وجود أفـكار مـقـفـاة مـسـجـوـعة لـهـا مـزـية
 خـاصـة في الضـربـ علىـ المشـاعـرـ كـماـ عـنـدـ بـيـتسـ الاـ أـنـاـ نـحـنـ أـنـ هـذـهـ الـأـبـيـاتـ
 مـتـفـوـقةـ عـلـىـ أـبـيـاتـ وـرـدـسوـورـثـ فـيـ كـوـنـهـاـ لـاـ تـعـتـمـدـ عـلـىـ صـحـةـ مـغـزـىـ فـكـرـةـ فـلـسـفـيـةـ
 مـعـبـرـ عـنـهـاـ بـوـضـوحـ بـقـدـرـ اـعـتـمـادـهـاـ عـلـىـ سـيـطـرـةـ الشـاعـرـ عـلـىـ موـادـهـ الشـعـرـيـةـ وـمـوـقـفـهـ
 مـنـهـاـ فـدـرـايـدـنـ حـاضـرـ هـنـاـ كـشـاعـرـ وـلـاـ نـحـنـ أـنـ الـأـمـرـ كـذـلـكـ بـالـنـسـبـةـ
 لـوـردـسوـورـثـ وـفـيـ شـعـرـهـ غـيرـ المـقـفـيـ المـلـقـيـ التـأـمـلـيـ تـوـجـدـ مـعـالـجـةـ سـلـسـلـةـ وـقـوـيـةـ
 تـخـتـمـ عـلـىـ نـحـوـ لـاـ يـحـقـقـهـ شـعـرـهـ العـرـ الـآخرـ ذـوـ الـقـصـدـيـةـ الـأـكـثـرـ جـلـلاـ

ورزانة . ان الايقاع في هذه الأبيات يبدو ملتصقاً بشكل محكم بالموضوع المعالج ويضيف اليه بنفس الوقت الاسلوب الذي يقترب من لغة المحادثة والذي ينساب بشكل سهل ؛ كل هذا يؤكد أن الموضوع غير متelligent على نحو ثقيل ، على أن تلاعيب الشاعر البارع بالألغاز في التهكم اللطيف والموقف اللاهي ازاء مادته الشعرية يضفي على مادته هذه وحدة أكبر من تلك التي تمتلكها هذه المادة ، بالاستناد الى تعاقب منطقي في الافكار .

والنوع الآخر من الوحدة في العمل الادبي يمكن أن يكون موجوداً لوصفنا الأفكار بلغة النثر لكن النوع الأول من الوحدة في العمل الادبي يخص الشاعر وحده . وان الشاعر الهجائي في - درايدن - يعطي حياة وتعبيرأ جذاباً الى ما هو ، فوق كل هذا ، مادة شعرية ثانوية . ونحن نرى أن عدم تصديقه واحتقاره للfilosophe القدامى لهما أساسهما عندما يهزأ من الاستنتاجات التي توصلوا اليها لأنه يستطيع وبسرعة فائقة وبسهولة أن يبرهن على فشلهم في بلوغ العقيقة المطلقة والوصفة الطبية في الجنس البشري بأكمله . هؤلاء الفلاسفة تحسسوا الدرب على نحو أعمى وحكموا بشكل متہور على مفاهيم العناية الإلهية والقضاء والقدر (لاحظ أن موسيقى العبارتين المتضادتين تساعد في الدلالة على الطابع الهجائي) .

و - درايدن - يستخف بهؤلاء الفلاسفة ببراعة مستخدماً التهكم اللطيف والسخرية في عبارة - الجنون الاكثر حكمة - المتناقضة وهما في المعنى والمتبوعة باستعارة مجازية اعتيادية تدل على العراقيل الأكيدة والجهود العميقه التي تختص بحياة الفضيلة المتزمنة الصارمة ، لكن ما يعطي ذلك البيت نكهته الخاصة به هو عبارة - أحسن حالاتها - القريبة من لغة المحادثة حيث تسمع صوت الشاعر يرتفع قليلاً في عبارة أكثر كشفاً ودلالة مرتبطة على ما يبدو . وانه لمن الملاحظ أن استعمال الجناس الاستهلاكي في اللفظتين المجاورتين - عقيم - والأحسن - اللتين تبدأ كلتاهم بحرف - ب - في اللغة الانكليزية

وهذا الجناس مثال جيد يُؤدي وظيفته بشكل غير متطلِّ على معنى النص . أما كلمة - جشعة - فهي أكثر احتقاراً لما لها عادة من دلالة حسية مادية والعبارة

بكاملها - أرواحهم العجشة - قوية بموسيقاه وبالطريقة التي توجد فيها بين المادي المبتذل - العجشة - واللامادي النقى - أرواحهم - وهناك صدق واستهزة في صورة أولئك المكرسين أنفسهم للملذات الذين يغشلون في ايجاد السعادة الحقيقة المطلقة . ونحس أن الشاعر أسقط هؤلاء ونبذهم بشكل لا يقبل المناقشة في ايقاع القصيدة الذي يؤكد مثالبهم وعيوبهم وعلى الاخص في الأبيات الثلاثة الأولى حيث تحمل كل كلمة تقريباً تأكيداً رزيناً مفترضاً كما يسرخ الشاعر لفظاً ومعنى من دعوى وذرائع الباحثين في عبارات - وجدوا طريقهم قصيرة وبشرهم عميقـة - و - مراكبهم تنضح الماء - والاستعارة المجازية تنقص من جلال الموضوع وجديته . وتنجح سخرية الشاعر في جعلنا نحس بطلان الجهود في ايجاد نقطة ثابتة لهذه الافكار عند هؤلاء الفلسفـة التي تتدحرج في دوائر لا نهاية لها ، هل أن البيت الأخير له حلقتـه الأخيرة المبررة التي تدور حول معناه .

هذه الابيات - لدرایدن - عرضناها هنا كبرهان أو دلالة على الاسلوب الذي يمكن به أن تندمج المناظرة بنجاح في لغة الشعر - وما نستمع اليه هنا هو الشعر وليس الجدل ، والمادة الشعرية لا تهمنا كثيراً الا بعد أن أخرجها لنسـا الشاعر مفعمة بالحياة ، ويتعبـر آخر ان صوت الشاعر هو الشيء الذي يهم .

ولكي نختتم الفصل بتعليق مفيد وقوى يمكننا أن نناقش أولاً قصيدة توضح وجهين مختلفين لوظيفة الفكرة الشعرية ، وهـذان الوجهان مختلفان لكنهما يتضمنان بعض العناصر الرئيسية المشتركة فيما بينهما . القصيدة للشاعر - بلـيك - ثم مقتطفات من - آنتونـي وكلـيوـباتـرة - . قصيدة - بلـيك عنوانها « شجرة السم » :

كـنت غـاضـباً مـن صـدـيقـي
فـتـعـدـثـت عـن غـضـبـي فـانتـهـى غـضـبـي .
كـنت غـاضـباً مـن عـلـوي
فـلـم أـتـعـدـثـت عـن غـضـبـي فـازـدـاد غـضـبـي .

ندّيت غضبي بالمخاوف
ليلاً ونهاراً بدموعي
وأضافه بابتساماتي
ويخدع ماكرة ناعمة
فثما غضبي في كل من الليل والنهار
حتى انمر تفاحة لامعة
رأها عدو يتشع
وعرف أن هذه التفاحة لي
فانسل إلى حديقتي
عندما كان الليل قد أرخى سدوله على القطب
وفي الصباح ، مسروراً أرى
عدوي يتمدد تحت الشجرة ٠

ان معنى القصيدة او فكرتها بلغة النثر يمكن ان يستخلص ليصبح ما يلي:
حالما أخبرت صديقي عن غضبي منه تلاشى غضبي ، لكن عندما كنت غاضباً من
عدوي أبقيت الغضب وبتصرف خادع ماكر نسبت له شركاً فكان هذا الشرك
سببًا في خرابه ٠ هذا ما يكونه ملخص بسيط لمعنى القصيدة ، علماً أن عدم
موافاتها بالفرض نوع من الدليل على وجود الفكرة الشعرية غير العادية بالرغم
من أهمية القصيدة وكونها حقيقة نفسية تدل على مدى وعمق التجربة التي
تعالجها ٠

الشاعر - بليك - مهتم في التعبير عن بعض الحقائق النفسية السيكولوجية
أعني مثلاً التنفيذ عن شعور مكتوب أو موقف - الغضب هنا - هذا التنفيذ
الذي يحدث عندما يخرج هذا الشعور إلى حيز العلانية في كلام منطوق ٠ الحقيقة
السيكولوجية الثانية هي تحول الغضب عندما نكتبه إلى رباء شرير يبرز في عملية
الانتقام ٠ على أن عرض الحقائق النفسية بهذا الأسلوب يهبها قوة مركبة أكثر

تاماً مما تستطيع أن تقدمها قيمتها كحقائق صحيحة . وهذا الاسلوب يدل على رؤيا ذات وضوح كبير ، فالشاعر يسكب أكثر مشاعره ذكاءً وغموضاً في كلام واضح يضج بالعيوية ، وما يعطي القصيدة متناتها هو التزاوج بين وضوح الرؤيا والبساطة الكاملة في الاسلوب بالإضافة إلى موقف الشاعر الشديد الغموض ، والشاعر مزيج من الغير والشر ؛ خيرٌ وحكيم في تحدثه علانية مع صديقه ، وشرير في استعمال حكمته التي تنحدر إلى مكر لكي يقهر خصمه . وهو صافي الذهن حاد الادراك ، متأن رزين محترس لكن ربما كانت هناك مسحة من الشعور بالندم في الفاظ - مخاوفه - و - دموعه - هذه الدموع والمخاوف قد تكون مفترضة أو حقيقة . أما - الابتسamas - و - الخدع الماكرة الناعمة - المشار إليها على أنها شرور ، فتحس بالوقت نفسه بامتعها . والتفاحة الشريرة شيء جميل ، ويستمر غموض الشاعر حتى النهاية حيث يكون مسروراً بالنصر المهلل الذي قد أحرزه ، وتحس بغموض أكبر في ادراكنا للاعتراف الصادق بالسلوك غير الصادق . القصيدة في الحقيقة بأكملها تقريباً تهتم في تطوير الاستعارة المجازية النابعة من الكلمة « ينمو » هذه الاستعارة التي تنبثق عفويأ من الكلمة مثل نماء طبيعي . وإن هناك انتقالاً أكيداً وسهلاً يحدث بشكل رائع في الحركة الخلفية والأداء الحسيين المفعمين بالحياة والنشاط والذين من خلالهما نستطيع أن نستخلص المعنى النثري للقصيدة، لكن فيما ومن خلالهما نحس غنى التجربة المفهومة والمسيطر عليها بثقة تجعلنا نحس بصدقها العميق الذي لا ريب فيه وذلك في أسلوب العبارات والسرد في القصيدة .

ففي قصيدة من ستة عشر بيتاً ، توجد ستة عشر عبارة (على أي حال لا توجد عبارة في كل بيت) . وكل بيت تقريباً تام بذاته بمعنى من المعاني والقصيدة كل مترابط ينبع من منطق طبيعي محكم ولا ينتابنا الاحساس بأن الأفكار قد عبر عنها بطريقة تثير الصور الذهنية ، وتندمج الفكرة في الخيال الذي هو أداء يتحرك بشكل مباشر ، كما أن الخيال يتطور في القصيدة ليس فقط بفضل خاصيته الجوهرية كخيال ، لكن بفضل الحتمية والكشف اللذين يهبهما أسلوب الشاعر . ان اسلوب الشاعر وخياله يشكلان كلاً واحداً .

ويمكنا القول ان تكرار واو العطف يعطي احساسا بالتروي والقوة وما يزيد هنا الانطباع جمالا هو حركة ثابتة هادئة حافظ عليها الشاعر في كل مكان من القصيدة ، لكن بالرغم من كون الحركة هادئة فهي مؤكدة مشددة عليها بحيث يبرز ايقاع الكلام ليشدد على الكلمات الرئيسية بشكل غير معد للفت النظر ويظهر التحليل أن القوافي أو السجعات قد وظفت بشكل غاية في الروعة والجمال . وانه لن غير ضروري هنا أن نبرهن على نقطة واضحة إلى حد كبير ، لكن يمكننا أن نشير بشكل مختصر إلى كيفية وقوع التشديدات في الأبيات الأولى بشكل رئيسي على - غاضب - و - صديق - و - أخبرت - و - ينتهي - و - غاضب - و - خصم - ولا النافية - وزاد - أن حركة الشعر والموسيقى تتناغم وتتسق بنوع من التأكيد غير المتلكف في كل مكان من الأبيات .

أما قالب القصيدة فمنتظم وانتظامه يؤدي وظيفة أي يساهم في وضوح وتأكيد وترابط التعبير الشعري اذ يبدو هذا القالب الصياغة الوحيدة الممكنة لتنظيم وترتيب خبرة الشاعر التي خلقت النص الشعري . واننا نحس بأغراء التأمل يزداد من خلال النبرات المنخفضة في بداية الخدعة البارعة ومن خلال الأصوات الصافرة العازلة التي ترتبط بالابتسamas والخدع الناعمة ، هذا الاغراء الذي لا يسمح له قط أن يفلت من بين أيدينا ، وبعد أن رأى الخصم (الذي هو أيضا خادع مقصود) التفاحة ، اللامعة ، يعبر الشاعر عن تسلل هذا الخصم في كلمات لها مزية هادئة هابطة ، وتكسب النقطة الأكثر اثارة في القصيدة تأثيرها الكبير من خلال كونها ذروة عملية شريرة شبه محظومة ، ومن حقيقتها الهادئة ، ومن التجاور بين - مسرورا - والعدو الذي يتمدد تحت الشجرة - وهنا يمكن رضى الشاعر غير المتحمس لكن الأكيد ، وهو التجاور الذي يصدمنا بالرغم من أنه قادنا بثقة كهذه إلى مثل هذه الذروة . والرعب من ابتهاج الشاعر بالنصر أعظم لأنه ابتهاج مسيطر عليه . وكلمة - يتمدد - تساهم بقوة في هذا المعنى فهي كلمة حسية مادية وموسيقاها وظهورها في النص يؤكdan معناها وهي ليست فقط أكثر تأثيراً لمجرد ظهورها متضادة مع - مسرور - والصبح

المبهج حيث تشرق الشمس وتسقّق المصافير وتتجلّى مظاهر رائعة للحياة ؟ لكن وجود هذه الكلمة يشير إلى رعب وغموض كبيرين وهي تتناسب أيضاً في معناها القوي وتبأيتها الموسيقي مع كلمة - سرق - هذا العمل المتسلل سرق وتمدد ثم العقوبة أو الجزاء وقد تشير الكلمة أيضاً إلى الهزيمة .

التحليل الشامل للقصيدة يظهر دلالات ومعاني متضمنة أكثر مما ذكرنا فهناك مفهوى للتماكل وال مقابل بين الليل والنهار على سبيل المثال ثم غموض الظلام ثم أخيراً الإياع بالشيطان في جنة عدن وتفاحة شجرة المعرفة . والقصيدة تقدم تموزجاً رائعاً جليلاً للفكرة الشعرية ازدواجية التصرف الإنساني في تجسيد مادي محسوس (التفاحة تلمع لنا جميعاً) في الفعل البسيط المعقد الذي يتمركز حول شجرة السُّم .

هذه القصيدة قصيدة حالة لكنها ليست غير مدركة بالحواس أو العقل . وعلى الرغم من أننا لسنا متأكدين من المعنى النثري الدقيق لبعض النقاط في القصيدة إلا أننا نحس جوهرياً بالمعنى العميق للخيال الذي ليس خيالاً شخصياً مستهجنًا غريباً . بل هو خيال ذو دلالة إنسانية عميقه ؛ هذه النقاط مثل : هل عبارة - أرخي سدوله على القطب ذات مفهوى أبعد من إيحائيتها الغامضة الخفية ؟ وهل القطب أو النجم القطبي يرمي إلى المرشد أو الضمير ؟ ! إننا نحس بالمعنى العميق للخيال ليس بسبب ملكة الشاعر - بليك - النفسية الثاقبة على الرغم من وجودها في القصيدة طبعاً لكن بسبب قدرته على التعبير عن خبرته بكلمات قوية مفعمة بالحياة .

وفي مسرحية - أنطونи وكيلوباترة - بعد أن أطلق أنطوني بعماس وبفرح بالفن صيحة التصميم والأمل حول نزالة القائد ضد - أوكتيفيوس - يقول - آينوباروس :

الآن سيفوق البرق في تعديقه ؛ وأن تكون مهتاجاً
يعني أنك مرعوب من الغوف ، وفي تلك النوبة

ستنقر العمامة النعامة ؛ وانني ما أزال أرى
انه عندما تغزو الشجاعة العقل
فانها تأكل السيف الذي به نقاتل .

الدعوة الى التمسك بالعقل واللاحظة النزيهة الهدئة على ضرورة وجوده في التصرفات الانسانية ، كل هذا ليس موضوعاً في تعبير عامة لكنه متصل بشكل طبيعي بعضه مع بعض ويندمج مع الملاحظة على شخص بعينه في حالة خاصة وهو مصاغ بعيوبية باللغة ، وما يعطي المثلين السائرين - أن تكون مهتاجاً يعني أنك مرعوب من الخوف - وعندما تغزو الشجاعة العقل فانها تأكل السيف الذي به تقاتل - تأثيرهما الرائد في النفس هو كونهما جزءاً من هذا الكلام الموزون الحكيم . وحركة العبارتين الموزونتين الثابتتين الهدأتين - في تلك التوبة - وانني ما أزال أرى - تساعد في تقديم تاكيد واقعي غير متطرف لأسلوب هو في حد ذاته تعليق مثير للعجب على شجاعة - انطوني - الشديدة الاهتمام .

ان - اينوباربوس - يقدم خمس نقاط رئيسية تتطور من الملاحظة الموجهة، لكن نصف اللادعة حول - انطوني - ، الى التعميم الاستعاري المجازي الاخير المفعم بالعيوبية . والمبدأ الأساسي لقاعدة الفكرة الشعرية في النص الذي يجمع ويربط هذه النقاط بعضها مع بعض هو ادراك الشاعر - شكسبير - لحمة الشجاعة بدون العقل . شعور بشيء ما يبدو مضاداً للطبيعة بشكل عنيف الا أنه جزء من الطبيعة ينفتح في الأبيات الحياة والروح ونحس أن - انطوني - مثل رجل يتحدى القضاء والقدر وينازل الطبيعة بشكل غريب مغاير لكل ما هو طبقيعى أو متوقع ؛ والعينان اللتان يواجه بهما بروق - جوبير - كبير آلهة الرومان متواشستان ومعدقتان .

- انطوني - هذا رجل " فان " يعرض نفسه بغياء وحمامة ضد توة طبيعية وكلمة مهتاج تعبر عن موقف - انطوني - وعبارة - اينوباربوس - المتناقضة

ظاهرياً والتي يؤكدها الجناس صحيحة بشكل حكيم وكامل ، فالرجل المهاج لا يخاف الا أن هياجه هو بعد ذاته نتاج كونه خائفاً من مواجهة الظروف بعقل مدبر . وتعطي صورة الحمامات التي تنقر النعامة هذا التعميم دعماً كبيراً ومفعماً بالحيوية ؛ فهذه الصورة منتزة من صميم الواقع ؛ لكن مثل تهديدق - انطوني - وتفسره نحس أن هذه الحقيقة عقيمة عديمة الجدوى بشكل جدير بالسخرية وتندر إلى مستوى شديد البشاعة والخطأ وعلى الأخص لأن الحمامات هي رمز الوداعة والسلام .

على أي حال يوجد نوع من التعديل في هذا المعنى للشذوذ في الطبيعة ، - فلينوباربوس - پدين أنطوني - لكن لا توجد في موقفه أية مسحة من احترار شخصي أو كره بالرغم من أن الشاعر يستصرخ ويقلل من أهمية - أنطوني - وذلك بذكر الحمامات التي تنقر الا أنه مثلها يمتلك - قلبا - . وعندما نستوعب الكلام بكامله نحس أن عبارة - والآن سيفوق البرق في تهديقه - تتضمن الاعجاب والتأنيب في آن معاً .

وعندما نقرأ - تفزو الشجاعة - نتذكر الحمامات العمقاء التي تنقر النعامة وهي تحاول المستحيل ثم بتغيير سريع مفاجيء للقضية يقدم لنا الشاعر -أنطوني- باهتياج وهو يدمّر نفسه (فانطوني يدعى السيف في مكان آخر من المسرحية) . أما الصورة الأخيرة التي هي ذروة تدفق الأمثلة الموجهة على عدم الاستواء والشذوذ تصدمنا بصحتها - يأكل السيف - الفولاذ العاد القاسي في الحلق وبالرغم من ذلك فهي صادقة هنا بشكل محتم لأنها متممة لحقيقة الفكرة التي رسخها الشاعر . كما أن العرفة والتاكيد في عبارة - تأكل السيف الذي به تقاتل يكرران تماماً العرفة والتاكيد في عبارة - الحمامات ستنقر النعامة - ولهذا يبدو الحكم العقلي أو الاجتهاد صحيحاً صحة الحقائق الطبيعية . وتمثلك العبارة الأخيرة نوعاً من العنف المحدود وضوحاً في الموسيقى يشجبان الطبيعة المتوجحة مثل هذا الانتحار . وان ثقة نبرة المتحدث والتوزن النابع من مقارنة أو مقابلة

الحامة مع النعامة والعقل مع القلب والشجاعة مع المحاكمة العقلية ، كل هذا عامل قوي في خلق التأثير الكامل للفكرة الشعرية ، على أن المصدر الرئيسي لقوة النص الشعري يكمن في الاتحاد بين المفاهيم والأمثلة التي تدل على عنف وغرابة السلوك والظواهر الطبيعية يضاف إلى ذلك نبرة هادئة ومعنى جيد أكيد ، هذا المعنى الجيد هو حصيلة خبرة الشاعر الواسعة . والصور البلاغية هي صور شاعر ذي ملاحظة ومعرفة وخبرة جناما من الأسفار غير أن – اينوباربوس – ليس واضح نظريات . وهناك بطء في الترنيم والحركة متسم بالواقعية والسخرية ينقل مزاج رجل فعل متتحرر من السحر ، هذا التحرر من السحر الذي ليس ذلك النوع الواهن الضعيف المنحدر إلى كلبية ساخرة بلدية لامبالية ؛ انه ينسجم مع حركة العقل العرة المتنوعة والمملوءة بالحياة . كما يدمج الكلام في القصيدة الفكرة مع الوصف مع الإيضاح مع الجدل مع الصور البينية ، كل ذلك بلغة الأشياء المرئية والمحسوسة بحيث تتفاعل العوامل مع المشاعر .

أما وحدة الكلام فهي نوع ليطوره خيال من غير عادي ينساب بسهولة وبسرعة متنقلا من صورة بيانية إلى أخرى ومن توضيع إلى آخر بتلاعب في الألفاظ يخدم بشكل متسلق موضوع القصيدة ككل .

ان هذه الفقرة الأخيرة قد تلخص بشكل مفيد بعض النقاط الرئيسية . فاكثر الأفكار أهمية وبراعة عند فيلسوف أو عالم نفس أو عالم اجتماع وغير هؤلاء لا تصبح أفكاراً شعرية فقط بفضل كونها متضمنة في الشعر لأن المفكر الشعري هو الشاعر . وقد يسقط الشاعر أحياناً فريسة لصياغة الفلسفة بلغة الشعر لا لمبرر شعري صحيح ، كما يعزو بعضهم (توجد حالات متماثلة بالنسبة للنشر طبعاً) كثيراً من شهرته لا بل أغلب شهرته إلى هذه الظاهرة لكن هؤلاء الشعراء يستعملون لغة وأسلوباً يؤديان غرضاً شعرياً بالدرجة الأولى ولا ينفلان فكره شعرية .

الأسلوب يقوى ويستند الفكرة الشعرية بحركته بموسيقاه وبلغته المجازية ، انه يعطيها حيوية بالغة وغنى ضمنياً في المعنى ويكون الأسلوب بهذا المعنى المحك الصحيح للامتنال الفردي المتميز للفكرة الشعرية . ويعني التغيير في الأسلوب تغييراً واضعافاً في الفكرة على أن الأسلوب في الكتابات الاخبارية والاستعراضية لا يصاحبة (والتي تشكل الجزء الأعظم من كل الكتابات) قد نستطيع تغييره الى حد كبير دون أن يؤثر على المعنى بعد ذاته . والمعنى بهذا الاتجاه ليس فقط سوى جزء من قدرة الشاعر على التعبير اذ ليست خبرته قضية جمع أفكار وحقائق يعرفها الآخرون ؛ ان هذه الخبرة هي ادراك مادي وعاطفي وثقافي للحياة . انا نحس بالفكرة الشعرية لدى شاعر من خلال الطريقة التي تعمل بها كلماته . فقد يهتم الشاعر طبعاً بأفكار مطلقة لذاتها ، لكن هذه الأفكار اذا ما اندمجت في كتاباته سانها تتجسد وتتجسم في صياغة تصل الى العقل والحواس والشاعر بقوه ووضوح ودقة وبفورية تضج بالحياة . وينبغي أن يكون واضحاً من الآن أن الایقاع والموسيقى والمجاز والعاطفة والمفردات أمور متصلة فيما بينها أي اتصال عند الحديث عن الفكرة الشعرية ؛ وكلما أمعنا في التدقيق والبحث عن العناصر المختلفة تأكدنا من الخاصية العضوية المتناسقة الأجزاء التي تدمج وتوحد جملة العناصر بعضها مع بعض في الكتابات الأكثر روعة وجمالاً .



محتوى العدد

ص

■ الضجر في يوم أحد

قصة : فاسيلي شاكшин
١٢٩ ترجمة : عمر موسى

■ الهزلي الشعبية

بقلم : ميسار خولد
١٤١ ترجمة : شريف شاكر

■ قصة من كينيا الأذن المسحورة

بقلم : هنري سيتون
١٧١ ترجمة : سمييع أبو مفلحي

■ الفكرة الشعرية

بقلم : هـ. كومبس
١٧٨ ترجمة : أحمد العلي

ص

■ الشاعر الإيطالي نينو موتسيولي

بقلم : د. عيسى الناعوري
٢

■ الدراما وأزمتها

بقلم : بيتر زوندي
٢٨ ترجمة : د. أحمد حيدر

■ النار في التحليل النفسي

بقلم : غاستون شلار
٧٩ ترجمة : نهاد خاطرة

■ قائمة القط

قصة : مارسيل إيميه
١٠٨ ترجمة : حبيب كيالى

الموزعون

سورية : مكتبة حسين نوري - دمشق
المملكة الأردنية الهاشمية : وكالة التوزيع الأردنية
الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع
تونس : الشركة التونسية للتوزيع
بقية الأقطار العربية : الشركة العربية للتوزيع - بيروت

الاشتراك السنوي

في الجمهورية العربية السورية :

■ البريد العادي	٢٤ ل.س	■ للأفراد	١٥ ل.س
■ البريد المسجل	٤٨ ل.س	■ للدواوين الرسمية	٣٦ ل.س

تضاف تكاليف الطائرة في حالة الاشتراك بالبريد الجوي

الاشتراك يرسل حواله بريدية أو شيكًا أو يدفع نقداً إلى محاسب اتحاد الكتاب العرب

سعر العدد

فلس ٦٠٠	عدن	ق.س ٣٠٠	سورية
ريالات ٦	السعودية	ق.ل ٣٠٠	لبنان
درهم ٣٧٥	ليبيا	فلس ٤٥٠	الكويت
مليم ٢٠٠	تونس	درهم ٩	أبو ظبي
دراما ١٠	المغرب	درهم ٩	دبي
دنانير ٦	الجزائر	درهم ٩	الخليج العربي
مليم ٧٥٠	السودان	فلس ٤٠٠	الأردن
فلس ٤٠٠	العراق	ريالات ٦	قطر
مليم ٥٠٠	مصر	فلس ٦٠٠	البحرين

تصميم : سمر موسى باشا

